CARLO RAINALDI

Ein Beitrag zur Geschichte des römischen Barocks.

Inaugural-Dissertation,

zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät (I. Sektion) der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Eberhard Hempel.

München 1919
Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

Eingereicht am

2. Mai 1916

Genehmigt auf Antrag des Herrn

Professor Wölfflin

Tag der mündlichen Prüfung:

2. Juni 1916

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.

„...... Tale in somma è stata la stima, in che sono stati avuti i grand' uomini in tal mestiere; che in ogni età se ne trovarono degli eccellentissimi, finchè alle mani del gran Michelagnolo ella giunse a quel termine, oltre al quale, per mio avviso, ella forse sormontare non può. Molti perciò sono stati coloro, che tirati da belle prerogative, dopo quel divino artefice han procurato a tutto lor potere di apprenderla: e seguendo le pedate di lui, o accuratamente investigando ed imitando il più bello antico, si son procacciati gran nome in Italia, e particolarmente in Roma."

Diesem Urteil des Filippo Baldinucci,[1]) eines genauen Kenners der römischen Architektur im 17. Jahrhundert, liegt ein wahrer Kern zugrunde. Die Nachfolge des Michel Angelo, beherrschend im ganzen Umkreis des barocken Stiles, tritt nirgends so klar zutage wie auf römischem Boden. An St. Peter und auf dem Kapitol vollendete man das von Michel Angelo Begonnene und so wurden diese Bauten zu einer Schule für die römischen Architekten des 17. Jahrhunderts. Zugleich mußte in Rom das Verhältnis zur alten Kunst ein besonders lebendiges werden. Auf den Fundamenten antiker Bauten sah man eine moderne Stadt erstehen und brachte beides immer wieder in einen Zusammenhang. In der spätrömischen und hellenistischen Architektur war es leicht, ein verwandtes Streben zu entdecken. Der malerische Reiz verfallener Ruinen mußte für diese Zeit zu einem Bestandteil antiker Schönheit werden. Dabei blieb man bis tief in das 18. Jahrhundert hinein dem Klassizismus abgeneigt. Und insofern sind die oben zitierten Worte des Baldinucci zu berichtigen, wenn er von der Nachahmung der Antike folgendermassen spricht: „... o accuratamente investigando

[1]) Notizie dei Professori del Disegno. Sec. V. Firenze 1728 p. 485.

ed imitando il più bello antico ..." Dies passt wenig zum Bilde der damaligen römischen Architekten, die sich im Gegenteil zu den Worten und der Gesinnung des Michel Angelo bekannten Boromino hat dies, wie folgt, ausgesprochen:

„...... e pregoli ricordarsi, quando tal volta gli paja, che io m'allontani da i communi disegni, di quello, che diceva Michel Angelo Prencipe degl' Architetti, che chi segue altri non gli va mai innanzi, ed io al certo non mi sarei posto a questa professione, col fine d'esser solo Copista, benche sappia, che nell' inventare cose nuove, non si puó ricevere il frutto della facita se non tardi, siccome non lo ricevette l'istesso Michel Angelo, ..."[1])

Wohl galt die Antike als ein Vorbild, doch suchte der Architekt zuerst sein eigenes Streben in ihr wiederzufinden. So beruft sich Boromino auf die Villa des Hadrians in Tivoli. Dort könnte man wiederfinden, was er selbst am Bau des Oratoriums des Hlg. Filippo Nèri durchgeführt habe, die Übertragung der Last nicht auf die Mauer, sondern auf einzelne Glieder.[2]) Aber auch sonst ist bezeichnend, daß als Vorbild ein antikes Bauwerk mit vielfach geschwungenem Grundriß und einem reichen System tragender und entlastender Glieder gewählt wird. Nicht die Nachahmung der Antike war für die Architekten des 17. Jahrhunderts der Ausgangspunkt. Bei der Entwicklung und Ausreifung ihrer eigenen Ideen näherten sie sich den antiken Formen. Man vergleiche Berninis verschiedene Entwürfe für die Kolonnaden von St. Peter. Der Ausgangspunkt ist ein mehrstöckiger Hallenbau, der sich in Bogenstellungen öffnet. Stufe für Stufe sehen wir ihn sich verwandeln und schließlich ist die Endlösung in einer dorischen Kolossalordnung mit geradem Gebälk gefunden. So blieb die Architektur frei von dem Zwang einer Theorie, wie sie auf dem Klassizismus gelastet hat.

---

[1]) Opus architectonicum equitis Francisci Boromini ex eiusdem exemplaribus petitum; Oratorium nempe Aedesque Romanae RR. PP. Congregationis Oratorii S. Philippi Neri ..... Romae 1725 pag. 5.

[2]) Op. cit. pag. 10.

Der moderne Historiker wird noch etwas als wichtig für den Gang der Entwicklung nennen, den oberitalienischen Einfluß. In Rom, dem eigentlichen Machtzentrum Italiens, sammelten sich die Kräfte des ganzen Landes. Der junge Architekt, der aus der Provinz einwanderte, brachte schon einen Schatz von Vorstellungen und Ideen mit sich, an denen er auch in Rom festhielt. Dabei unterlag jedoch alles einer Umbildung im römischen Sinne, so daß eine einzigartige Kunst entstand, die man nicht als Parallelentwicklung zu der in Genua, Turin, Venedig und anderen Städten ansehen kann. Zwar wird sich meist ein verwandter Stilwille aufweisen lassen, doch die Problemstellung ist in fast jeder Stadt eine andere. An Zentralbau und Säule hat Oberitalien festgehalten, als man in Rom sich ganz dem Langhausbau und dem Pfeiler zuwandte. Und als nun hier die Entwicklung auf einer Stufe angekommen war, die das erstere wieder forderte, da öffnete sich zugleich dem oberitalienischen Einfluss die Tür. Hat dieser demnach nur sporadisch eingewirkt, so bleibt das Vorbild des Michel Angelo und der Antike dauernd bestehen. Was das Werk des ersteren in unerschöpflicher Fülle an Baugedanken barg, das wurde ganz allmählich in jahrhundertlanger Entwicklung aufgenommen und verarbeitet. Vieles fand erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts seine Lösung, wie in S. Agnese das Problem von St. Peter, Kuppel und Kirchenkörper eines Zentralbaues in der Außenansicht zu vereinigen.

Wendet man sich der Tätigkeit eines einzelnen Architekten zu, so wird sich das Gesagte bestätigen. Im Mittelpunkt der Tätigkeit Carlo Rainaldis finden wir zweierlei stehen, die Wiedergewinnung des Zentralbaues und der Säulen. Gerade bei ihm wurde die erste Berührung mit diesen Problemen durch die oberitalienische Kunst herbeigeführt, die an beidem seit der Zeit der Renaissance festgehalten hatte. Was jedoch in Rom sofort zu anderen Resultaten führte, war die Tatsache, daß die Bauten der eigenen Vergangenheit als Vorbilder einwirken mußten; der junge Architekt wurde zugleich zur Antike und zu Michel Angelo hingeführt. Wenn Carlo Rainaldi für seine Marienkirchen an

der Piazza del Popolo den Säulenportikus wählt, so hatte er sowohl das Pantheon wie auch Michel Angelos Projekt für St. Peter vor den Augen. Bei S. Maria di Campitelli ist die korinthische Säule in Verbindung mit dem kirchlichen Innenbau gebracht. Wieder war das Vorbild ein Bau Michel Angelos, S. Maria degli Angeli, wo innerhalb der römischen Thermen das gleiche vereint ist, die antike Säule mit dem tonnenüberdeckten Raum. Zugleich lebten die Ideen des Zentralbaues, wie sie bei St. Peter und dem Pantheon zugrunde lagen, auf und begannen sich gegenüber dem Langhausbau durchzusetzen. Fast allen wichtigen kirchlichen Bauten dieser Zeit liegen zentrale Anlagen zugrunde. Rainaldi hatte sie bei S. Agnese und den Marienkirchen an der Piazza del Popolo durchgeführt, Bernini bei S. Andrea auf dem Quirinal und den Kirchen in Ariccia und Castelgandolfo, Boromino bei S. Carlo alle Quattro Fontane und S. Ivo.

Wenn im vorstehenden davon gesprochen wurde, unter welchem Einfluß der römische Barock gestanden hat, was für Probleme in der Spätzeit auftauchten, so ist damit das eigentliche Wesen dieses Stiles noch nicht gekennzeichnet. Wo auch immer das Wollen einer vergangenen Zeit lebendig wird, tritt es doch in einer neuen Form zutage. Mit dem Wiederaufleben des Zentralbaues um die Mitte des 17. Jahrhunderts werden noch nicht die Ideen der Renaissance verwirklicht.

Ein reiner Zentralbau konnte nicht zustande kommen. War die Renaissance davon ausgegangen, dass dieser sich um einen Kern gleichmäßig kristallisieren muß, so empfand man jetzt allzu subjektiv, um daran festzuhalten. Die optischen Fähigkeiten des Menschen wurden auch für die Architektur zum Ausgangspunkt gemacht. Gewannen damit perspektivische Gesetze an Bedeutung, so mußte die geometrisch regelmäßige Anlage eines Zentralbaues verschwinden. Für den Außenbau bestand die Forderung, daß die Kirche als ein Teil des Stadtganzen in seine Straßen- und Platzfronten eingegliedert werden mußte. Stets ging man von dem besonderen Charakter einer gegebenen Lage aus und diese war fast nie einem reinen

Zentralbau günstig. Auch im Innern überschritt man mit Rücksicht auf den Gottesdienst leicht die Grenzen, die dem Zentralbau gezogen waren. Zur Aufnahme des Hochaltars wurde ein Kreuzesarm oder eine Kapelle besonders ausgestaltet, während man nach anderen Richtungen den Raum vertiefte, um die Schar der Gläubigen fassen zu können. Zweckmäßig zu bauen, war der gesunde Grundsatz der Zeit und der Stolz der Architekten. Keine Palme soll ungenützt bleiben, sagt Boromino bei der Beschreibung des Grundrisses vom Oratorium des Hlg. Filippo Neri.[1]) Das Wort „comodo“ wurde in Italien, wie in Frankreich, zum Stichwort einer neuen Baugesinnung.

Bei der großen Bautätigkeit fällt auf, daß die einzelnen Werke an sich von nicht allzu großer Bedeutung sind. Sie erhalten diese erst als Teil des Stadtganzen, dessen Straßen und Plätze systematisch umgestaltet werden. Es entstand so eine Stadtbaukunst, die zur Grundlage die hochentwickelten optischen Fähigkeiten der Zeit hatte, die das Einzelne stets nur im Zusammenhang eines bildmäßigen Ganzen sehen wollte.

Für diese großen Aufgaben hat es nicht an bedeutenden Künstlern gefehlt. Es spricht für das Rom des XVII. Jahrhunderts, daß es Architekten wie Bernini und Boromino an sich zu fesseln wußte und jedem Spielraum genug vergönnte, seinen eigenen, von denen des anderen so tief verschiedenen Ideen nachzugehen. Auch ein Architekt wie Carlo Rainaldi, an Begabung und Können jenen beiden nicht vergleichbar, hat doch wieder ein Anrecht auf eine gesonderte Betrachtung auf Grund seiner ausgeprägten Eigenart. Von Geburt und Erziehung ein Römer, hat er sich berufen gefühlt, eine große Tradition weiterzuführen und bis in ihre letzten Konsequenzen zu entwickeln.

[1]) op. cit. pag. 7.

Literatur.

Das Beste und Zuverlässigste, was über Carlo Rainaldi zu seinen Lebzeiten geschrieben worden ist, findet sich bei Baldinucci in seinen „Notizie dei Professori del Disegno“ [1]) unter dem Titel: „Cav. Carlo Rainaldi, Architetto Romano, Discepolo di Girolamo Rainaldi, nato 1611, vive 1685,“ Es kam demnach diese Biographie schon zu Lebzeiten des Künstlers im Jahre 1685 zum Abschluß. Der Autor mußte damit rechnen, daß sie dem Künstler zu Augen kommen würde, was man aus mancher Höflichkeitswendung erkennt und wohl auch von Einfluß auf Baldinuccis Einschätzung gewesen sein mag. Bei der Besprechung von Rainaldis Anteil an S. Andrea della Valle sagt er über die Fassade: „...... ma il Rainaldi, sempre simile a se medesimo, la nobilitò per modo, che ell' ha il grido di tutta Roma.“ Nennt er den Künstler stets sich selbst gleich, so ist damit dessen Persönlichkeit richtig gekennzeichnet. Unverkennbar zeigt sich in jedem seiner Werke die gleiche Art. An anderer Stelle wird der „ben fondato e scientifico possesso dell' architettura“ hervorgehoben und von dem „erudito ingenio del nostro Carlo“ gesprochen. Auch dies findet sich in dem Werk des Künstlers bestätigt, der sichtlich einen besonderen Wert auf den Aufriß seiner Säulenordnungen gelegt hat. Bei der Aufzählung der Werke hat sich Baldinucci auf die wichtigeren beschränkt. Zuletzt kommt er auf die Persönlichkeit des Künstlers zu sprechen und erwähnt, was zu dem Bilde eines römischen Architekten dieser Zeit nicht fehlen durfte, die kirchliche Gesinnung und die „onorevolezza di un gentiluomo“.

Eine zweite Biographie des Künstlers findet sich bei L. Pascoli „Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni.... Roma 1730“. Sie ist nicht nur bedeutend später geschrieben,

[1]) Sec. V. p. 485.

sondern auch durchaus von Baldinucci und anderen, wie dem Abbate Filippo Titi abhängig, deren Wendungen man hier wiederfindet. Ohne irgend welche Genauigkeit hat der Autor gelegentlich nach seiner Phantasie die vorgefundenen Nachrichten weitergeführt. Dazu kommt die konfuse Anordnung des Stoffes. Nachdem er mit dem Leben Carlo Rainaldis völlig abgeschlossen hat, beginnt er am Schluß, die Tätigkeit seiner Vorfahren darzustellen. Über die Jahre 1685—91, wo er den Baldinucci hätte ergänzen können, weiß er nichts zu berichten, obwohl Rainaldi hier noch besonders tätig gewesen ist. Umso ausführlicher spricht er sich über allerlei Persönliches aus.

Ein wichtigerer Zeuge als Pascoli ist der Abbate Filippo Titi. In seinem „Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma“, erwähnt er sorgfältig sämtliche Werke Rainaldis. 1674 erschien die erste Auflage, also noch vor Baldinuccis Vita.

Der Abbate Titi, ein Doktor beider Rechte, war sichtlich mit dem Künstler bekannt und wußte über seine Arbeiten auch dort, wo sie nicht ausgeführt worden sind, Bescheid. So erwähnt er beim Besprechen verschiedener Fassadenentwürfe für S. Ambrogio e Carlo am Corso,[1]) daß er den Entwurf Rainaldis gesehen habe. An anderer Stelle schreibt er über die Pläne für den Platz vor St. Peter: „...... e più d' uno dal Cavalier Rainaldi, del quale havendone veduti ultimamente li modelli fatti con ogni diligenza, e maestria, hò creduto debito di farne qui mentione, per dar occasione a Virtuosi di pascer anche in questi l'intelletto con vederli in sua Casa.[2]) Für den Architekten äußert er öfters seine Bewunderung. So bei der Fassade von S. Maria di Campitelli[3]): „il tutto con l'architettura, e disegno del Cav. Rainaldi, ch' anche nella maestosa facciata dimostrò il suo gran sapere“. An anderer Stelle spricht er von der „pompa della grand' arte, e eccellente virtù sua“.[4]) Besonders wichtig

[1]) ed. 1686 p. 337.
[2]) ed. 1686 p. 3.
[3]) ed. 1674 p. 205.
[4]) ed. 1674 p 416.

für die Chronologie der Werke sind die sorgfältigen Nachtragungen, die sich in der zweiten Auflage von 1686 finden.[1]) Als ein Beispiel seien seine Notizen über den Hochaltar von S. Lorenzo in Lucina mitgeteilt, der für das Jubiläumsjahr 1675 von Rainaldi errichtet wurde. In der Auflage von 1674 findet sich folgende Stelle: „.... nell' Altar maggiore, quale al presente si stà facendo con bella architettura del sudetto Cav. Rainaldi ....“[2]) Dagegen 1686: „.... e l'architettura del medesimo è del Cavalier Rainaldi ......[3])

Das 18. Jahrhundert brachte mit dem Klassizismus eine scharfe Kritik der Barockarchitektur. Der eigentliche Wortträger in Italien war Francesco Milizia in seinen Memorie degli architetti antichi e moderni.[4])

In der Vita des Carlo Rainaldi folgt Milizia den früheren Autoren, wobei jedoch sein Urteil durchaus selbständig bleibt. An erster Stelle nennt er S. Agnese, die als ein schöner und wohlproportionierter Bau dem Architekten große Ehre gemacht hätte. Es wäre ein vollendetes Werk, wenn nicht die Ecken durch die Pilasterbündel entstellt wären, so daß bei den Basen und Kapitälen Konfusion entstehe. Schärfer wendet er sich gegen die Kirche Gesù-Maria am Korso. Die Piedestale an der Fassade überragten zwei Drittel der Höhe der Tür. Und warum sei hier eine Kompositordnung angewandt, während doch das Innere eine dorische zeigt. Noch schlechter sei S. Maria di Campitelli, wo sich soviel Fehler fänden, daß ein gebildetes Auge den Anblick nicht ertragen könnte. Doch gefalle dieser Bau, wie einst dem Papst Alexander VII., jetzt noch immer vielen, die von diesem Wald von Säulen und dem in verschiedener Art bearbeiteten Stein geblendet würden. Damit verrät Milizia, daß diesen Barockkirchen auch im 18. Jahrhundert die

---

[1]) außerdem noch Aufl. von 1721, 1763.

[2]) p. 401.

[3]) p. 336.

[4]) Parma 1781. Die 1. Ausgabe erschien 1768 in Rom unter dem Titel: Le Vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d' ogni tempo, precedute da un saggio sopra l'architettura.

Gunst der Menge verblieb. Auch bei der Fassade von S. Andrea mußte er zugeben, daß man sie nach St. Peter für die großartigste hielt. Jedoch tadelt er, daß sie zwei Ordnungen habe und daß jede der gekuppelten Säulen mit einem eigenen Piedestal versehen sei: „ha risalti e frontoni sopra frontoni e molti altri abusi". Dagegen mußten ihm die beiden gleichmäßig angelegten Marienkirchen der Piazza del Popolo mit ihren Säulenportiken, diesem Grundelement klassizistischer Baukunst, gefallen. Doch lehnt er konsequent das eigentlich Barocke daran ab. Am Portikus sei das mittlere Interkolumnium breiter als die seitlichen, und die Säulenordnung setze sich an den Kirchenwänden fort. Ferner hätte man entweder den Giebel oder die Balustrade weglassen sollen. Zutreffend ist die ablehnende Kritik des Innern mit seinen allzu tiefen und dunklen Kapellen und seinen Bögen, die durch das weit vorspringende Gesims wie erdrosselt erschienen. Am Schluß nennt Milizia den Rainaldi erfindungsreich in seinen Entwürfen und fruchtbar an Ideen, und zwar an großen Ideen, aber wenig korrekt, wenig einfach, vor allem an den Kirchenfassaden, wo er in die Mißbräuche und die Fehler verfällt, wie jeder, der von den wahren Grundsätzen der Architektur abgeht.

Noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts ist man in Italien von diesem Urteil durchaus abhängig gewesen. Im übrigen hat der Marchese Amico Ricci in seiner Storia dell' Architettura in Italia[1]) nichts von Bedeutung beigebracht. Dagegen läuft ihm der Fehler unter, daß er den Girolamo Rainaldi nach der Absetzung als Architekten von S. Agnese nach Oberitalien gehen und dort seine Tätigkeit beginnen läßt, während der erfolgreichere Carlo in Rom bleibt. In Wahrheit ist Girolamo Rainaldi zwei Jahre später, nachdem er, von dem Bau der S. Agnese zurücktreten mußte, als 85 jähriger Mann gestorben, während seine Tätigkeit in Oberitalien viel früher vor dem Pontifikat Innocenz X. gelegen hat. Es handelt sich also in dem Werke von Ricci keineswegs um eine erneute Durcharbeitung des Stoffes. Die wichtigen beiden Kirchen an der Piazza del Popolo werden

[1]) Vol. III. Modena 1859 pag. 575 f.

überhaupt nicht erwähnt. Als ein Verdienst wird dem Rainaldi angerechnet, daß er noch im Vergleich zu Guarini und den anderen gemäßigt geblieben ist.

Die moderne italienische Forschung hat vor allem das Werk Fraschettis über Bernini gebracht[1]) mit wertvollen archivalischen Beiträgen zu der für Rainaldi wichtigen Baugeschichte von S. Agnese, S. Maria Maggiore und den Marienkirchen an der Piazza del Popolo. Gerade bei letzteren ist jedoch der Schluß verfehlt, Bernini habe keinen wesentlichen Anteil an diesen Bauten gehabt, wovon das Gegenteil ein Vergleich der vorhandenen Stiche hätte zeigen können.

Besonders wichtig und eingehend ist die seit Burckhardts Forschungen einsetzende Arbeit deutscher Gelehrter. Das Problem der Stilwandlung löste Heinrich Wölfflin in seiner grundlegenden Arbeit, Renaissance und Barock. Als erster erkannte er den typischen Wert der Entwicklung auf römischem Boden zur Erkenntnis allgemeiner Begriffe. Er zeigte den Weg, der zu einer Fassade wie der von S. Maria di Campitelli führt.[2]) Damit aber war das Schaffen des Künstlers in einen großen Zusammenhang gebracht. Man begann seine Absichten und Ziele zu ergründen.

Eine Geschichte des Barockstiles in Italien von dem Standpunkte des Architekten schrieb Gurlitt[3]) und ihm verdanken wir auch die wichtigste moderne Schilderung der Tätigkeit Rainaldis. Er wies nach, daß bei der erneuten Verwendung der Säule S. Maria degli Angeli das Vorbild abgab und stellte bei S. Maria di Campitelli fest, daß das Kompositionsprinzip dem Theater entlehnt sei.

Einen wertvollen Beitrag zur Analyse der Kunst Rainaldis brachte K. Escher[4]) bei seiner Gegenüberstellung der beiden Papstgräber in S. Maria Maggiore.

---

[1]) St. Fraschetti, il Bernini. Milano 1900.

[2]) Renaissance und Barock, München 1888, III. Aufl. 1908.

[3]) Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassizismus. Bd. I Geschichte des Barockstils in Italien, Stuttgart 1887.

[4]) Barock und Klassizismus, Leipzig 1910 p. 104.

Von Wichtigkeit ist ferner der von Oskar Pollak für das Künstlerlexikon von Thieme-Becker geschriebene Abschnitt über Boromino. Auf Grund von archivalischen Forschungen sind hier zur Baugeschichte von S. Agnese die wichtigsten Daten gegeben.

In seinem Werk hat Escher die Ansicht vertreten, daß nunmehr die Zeit gekommen wäre, die Biographien der einzelnen römischen Meister zu schreiben. Davon ist aber bis jetzt noch nichts verlautet. Dagegen wurden die Probleme des barocken Stiles von Brinckmann[1]) und Frankl[2]) aufs neue untersucht und die Begriffe wesentlich geklärt und gefestigt. Die Zuverlässigkeit dergleichen Untersuchungen hängt aber davon ab, ob eine gesicherte Grundlage an Daten und Zuschreibungen vorhanden ist. Dies ist beim römischen Barock durchaus noch nicht der Fall, was durch die Menge leicht zu berichtigender Fehler in den modernen Werken bewiesen wird. Daher stößt auch die Darstellung der allgemeinen Stilentwicklung auf Widersprüche, die aufzuklären nicht ihr Ziel ist und die sie deshalb nur mit einem Kopfschütteln abtun kann. So stellt Brinckmann fest, daß das Innere von S. Andrea mit dem Äußeren nicht Schritt halten kann. Die richtige Beobachtung erklärt sich damit, daß die Fassade in einer späteren Bauperiode unter wesentlichen Änderungen vollendet ist. An anderer Stelle bezweifelt derselbe bei der Fassade von S. Maria in Via die Autorschaft von Rainaldi und möchte sie in die zwanziger Jahre stellen. Auch dies erklärt sich leicht, da Rainaldi bei der Vollendung an das schon 1596 errichtete untere Stockwerk gebunden war.

Vorliegende Arbeit hätte zu ihrer endgültigen Fertigstellung noch eines erneuten Studiums auf italienischem Boden bedurft. Durch die Verhältnisse sieht sich der Verfasser gezwungen, zunächst darauf zu verzichten. Da er jedoch glaubt, daß seine Forschungsresultate an sich richtig sind und auch genügend bewiesen, so hat er es trotzdem unternommen, die Arbeit zum Druck zu bringen.

---

[1]) „Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern“ in Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft.

[2]) Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Leipzig 1914.

Herkunft.

Man ist gewöhnt, die Geburtsstadt eines in Rom tätigen Architekten auswärts zu suchen. Carlo Rainaldi ist eine Ausnahme. Er entstammte einer römischen Architektenfamilie und war selbst in Rom 1611 als Sohn des Girolamo Rainaldi geboren. Der Großvater Adriano, auch ein Architekt, war noch ein Zeitgenosse Michel Angelos gewesen. Die Brüder des Vaters, Tolomeo und Giovanni Battista, hatten als Festungsbaumeister ihr Verdienst in Oberitalien gefunden. Girolamo selbst blieb in Rom, wo er als Nachfolger Giacomo della Portas Architekt der Stadt Rom wurde. Von Passeri[1]) ist seine Tätigkeit ausführlich beschrieben worden. Doch hat er als Künstler nur geringe Begabung gezeigt. Es ist bezeichnend, daß sein erster Gönner Sixtus V. gewesen ist, der bei großen Bauunternehmungen mehr Wert auf die technische als auf die künstlerische Leistung legte. So hat auch Girolamo vor allem als Ingenieur sich einen Ruf verschafft. Dagegen urteilten über sein architektonisches Hauptwerk, den Palazzo Pamfili, schon die Zeitgenossen abfällig. Was er jedoch dem Sohn an äußerer Förderung geben konnte, hat er sichtlich getan. In bezug auf die Stellung des Vaters spricht Baldinucci in der Vita des Carlo Rainaldi von dessen „posto dovuto alla nascita“.[2]) Über Carlos Erziehung weiß Pascoli zu berichten er habe am Collegio Romano humanistische Studien getrieben, an der Sapienza, der römischen Universität, la Geometria. Im Dienst der Farnese, Borghese und Pamfili arbeitete der Sohn erst mit dem Vater zusammen, um dann überall dessen Erbe anzutreten. So an den Orti Farnesiani des Palatins, den Borghesischen Bauten auf dem „Status Tusculanus“ in Frascati, an S. Agnese auf der Piazza Navona. Den Ausbau des Capitols hatte Girolamo durch die Vollendung des Senatorenpalastes gefördert. Carlo fügte als letztes den dritten Palast nach Michel Angelos Vorbild hinzu. Beide waren hier als Architekten

---

[1]) Vite de' Pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673. Roma 1772.

[2]) op. cit. p. 490.

der Stadt Rom tätig. Girolamo hatte schon 1634 durch ein Gesuch dem Sohn das Amt als Nachfolger des Vaters gesichert. In einer Verfügung vom 12. Dezember 1634 billigen ihm dies die Konsuln zu.[1]) Aber erst am 26. April 1651 wurde Carlo das Amt übertragen.[2]) Eine der Hauptaufgaben dieser Stellung war der Entwurf eines Triumphbogens für den Papst, der in feierlichem Zuge zur Besitzergreifung des Laterans seinen Weg über das Kapitol nahm. Derartige dekorative Aufgaben sind dem Girolamo öfter zugefallen, für Carlo wurden sie bestimmend auch für die kirchliche Baukunst. Schließlich muß als letztes, was durch den Vater an Carlo vermittelt wurde, der Einfluß der oberitalienischen Kunst erwähnt werden. Girolamo suchte sich umso lieber eine Tätigkeit in Bologna an S. Petronio und S. Lucia, an den farnesischen Bauten in Modena, in Parma und Piacenza, als der steigende Ruf Berninis unter Urban VIII. die älteren Künstler rasch aus dem Felde geschlagen hatte. Bei Girolamo liegt dieser Einfluß klar zutage, bei Carlo sind es nur noch die zugrundeliegenden Ideen, die fruchtbar werden. Ein von Tibaldi bevorzugtes Motiv (S. Fedele in Mailand) kehrt in zwei Kircheninneren Girolamo Rainaldis wieder, S. Lucia in Bologna und S. Teresa in Caprarola. An Stelle einer gleichmäßigen Abfolge von seitlichen Kapellen, die dem Hauptschiff untergeordnet sind, wird von zwei kleineren je eine große Kapelle flankiert, die sich mit einem auf das Hauptgesims aufsetzenden Bogen in gleicher Höhe gegen das Hauptschiff zu öffnet. Diesem triumphbogenartigen Motiv ist auch der Chorraum unterworfen, der sich so nicht allzusehr von den seitlichen Kapellen unterscheidet. An Stelle der saalartigen Geschlossenheit eines ausgesprochenen Langbaues tritt die gleichmäßige Erschließung der Wand nach allen Richtungen. Carlo ist diesen Ideen in S. Maria di Campitelli durchaus gefolgt. Es ist ein oberitalienischer Gedanke, zwei Zentralbauten wie hier in einem reichen System aneinander zu fügen. Die Vorbilder dafür sind nicht in Rom, sondern in

---

[1]) Arch. Cap. Registro di Patenti, Brevi etc. Tom. 52, p. 62.

[2]) Registro di Patenti, Brevi etc. Tom. 52, p. 142.

Mailand und Turin zu finden.[1]) Dort hatte Carlo auch die Vorliebe für die korinthische Säule empfangen. Wie in S. Maria di Campitelli das Chorsystem vom Hauptschiff durch gekuppelte vorspringende Säulen getrennt wird, so findet sich dies in gleicher Weise in Bologna bei Tibaldis Chor von S. Pietro. In S. Agnese setzt Rainaldi den Vierungspfeilern Säulen vor, die die Gurtbögen der Querarme tragen. Auch dies findet in Oberitalien sein Vorbild, wie in S. Alessandro in Mailand und im Dom von Brescia. So sind gerade zwei Römer, Girolamo und Carlo Rainaldi, für ihre Vaterstadt zum Vermittler eines fremden Elementes geworden.

Frühwerke.

Rainaldis erstes bekanntes Werk, die Kirche von Monte Compatri, ist für den Kardinal Scipio Borghese auf dessen umfangreichem Villenbesitz in den Albaner Bergen entstanden. Monte Compatri gehört mit der Villa Mondragone, Taverna, Vecchia und einem zweiten Bergstädtchen Monto Porzio zu dem sogenannten Status Tusculanus. In der Baugeschichte der Villa Mondragone wird öfters von einem Anteil Carlo Rainaldis gesprochen. Seine Tätigkeit kann jedoch kaum von Bedeutung gewesen sein, da die beiden wichtigen Bauperioden vor seiner Zeit liegen.[2]) 1572 bis 1574 wurde sie für den Kardinal Altemps durch Martino Longhi erbaut. Vom Kardinal Scipio Borghese, in dessen Besitz die Villa übergegangen war, erhielt dann 1617 Vasanzio den Auftrag zu einem Erweiterungsbau.[3]) Alle übrigen Künstler, die sonst aufgezählt werden, müssen ausscheiden, so Flaminio Ponzio und Giovanni Fontana, da beide zu Beginn der Arbeit gestorben sind. Und ebenso kommt auch Carlo Rainaldi nicht in Betracht, der ja erst wenige Jahre alt war. Grossi Gondi möchte ihn zwar unter Don Marc' Antonio Borghese und in den letzten Lebensjahren des Kardinals Scipio (gest. 1633)

---

[1]) Siehe Brinckmann a. a. O. p. 42.

[2]) Grossi Gondi, Le Ville Tusculane nell' epoca classica e dopo il Rinascimento: La Villa dei Quintili e la Villa di Mondragone, Roma 1901.

[3]) Arch. Borghese, Conti di Artisti 1607—1612.

den Garten umgestalten und das Haupteingangstor errichten lassen. Letzteres trägt jedoch das Wappen Pauls V., gehört also einer früheren Zeit an. Die Veränderungen des Gartens können nicht wesentlich gewesen sein, da die Anlage schon 1620 vollendet war.[1]) Sie blieb auch für die Folgezeit erhalten.[2])

Dagegen ist an anderer Stelle im Status Tusculanus eine Tätigkeit Carlo Rainaldis nachzuweisen, und zwar beim Neubau der Kirchen zweier Bergstädtchen, Monte Compatri und Monte Porzio. Die Zuschreibung an Carlo Rainaldi findet sich bei Titi gelegentlich der Besprechung von Rainaldis Anteil an der römischen Kirche Gesù e Maria: „...... che nelle Chiese fatte con suo disegno à Monte Portio, e Monte Compatri, Castelli fuori di Roma, hà fatto pompa della grand' arte, e eccellente virtùsua“.[3]) Diese ohne Zusammenhang eingeschobene Notiz ist sichtlich nur dem Künstler zu Liebe gemacht. Auch paßt es wenig auf diese Landkirchen von einer „Pompa dell grand' arte“ zu sprechen. Wahrscheinlich hat er die Notiz vom Künstler selbst erfahren, mit dem er, wie schon erwähnt, in Berührung gekommen ist.

Der Dom von Monte Compatri ist nach der Inschrift der Fassade vom Kardinal Scipio Borghese 1633 errichtet worden. Die alte Kirche der Parochie war dem Kardinal zu unansehnlich. Man übergab sie der Brüderschaft S. Corporis Christi und errichtete auf dem höchsten Punkte der Bergstadt neben den Trümmern des alten Castells den neuen Dom.[4]) Wie auf dem Monte Porzio ist auch hier die Kirche für den von Frascati Kommenden zu einem Stadt und Hügel beherrschenden Bau geworden. Im übrigen hat Carlo Rainaldi seine Ideen nur andeutungsweise durchzuführen vermocht. Trotzdem liegen die Beziehungen zu seinen späteren römischen Bauten klar zutage. Ein einfaches Langschiff, seitlich von drei flachen Kapellen eingefaßt, ist wenig bemerkenswert. Auffallender ist die Anlage

---

[1]) Stich von Math. Reuter von 1620, abg. bei Grossi Gondi p. 117.

[2]) Joh. Blaeu, Teatrum civitatum Italiae. Pars I. Amsterdam 1663.

[3]) ed. 1674 p. 416.

[4]) Vitale, Fr. Ant., De Oppido Labici, dissertatio qua origo etiam atque compendiosa historia oppidi Montis Compiti in Latio describitur. Roma 1778.

des Kuppelraumes. Um jeden Vierungspfeiler kommen vier Säulen zu stehen, je zwei sind als Träger der Vierungsbögen der Ecke vorgestellt, zwei weitere fügen sich ohne einen konstruktiven Zweck den äußeren Seiten der Pfeiler an, dort, wo die Wände der Concha, des Hauptschiffes und der Seitenschiffe abgehen. Dieses reiche Bild eines Säulenbündels wäre nur dann motiviert, wenn sich an die Vierung ähnliche, im Bogen geöffnete Räume anschlössen. Das gleiche Mittel ist hier angewandt, welches in den dekorativen Entwürfen dieser Zeit so häufig zu finden ist. Man blickt in einen Raum, der als Teil eines größeren Ganzen erscheint. Die reichgruppierten Säulen und Bogenstellungen setzen sich scheinbar nach allen Richtungen fort. Es genügt, einige Ansätze zu zeigen, um diese Illusion zu erwecken.

Zwischen der Pilasterordnung des Hauptschiffes und der Säulenstellung der Vierung ist kein Übergang gefunden worden. Dort, wo beides zusammentrifft, am Triumphbogen, erhält jeder Teil seine eigne Bogenstellung, so daß sich das Gebälk erst um einen Pfeiler, dann um die Säulen verkröpft. Aber mehr war auch nicht beabsichtigt, als daß zwischen einem Bogen das reiche Bild eines Säulenbaues erscheint. Heute wird dieser Anblick nicht mehr erreicht, da der Altarbau fehlt, und die Chornische völlig kahl geblieben ist. Wenn anstelle der korinthischen Säule die toskanische gewählt ist, so mag der Grund in den bescheidenen Mitteln zu suchen sein, die für eine Landkirche aufgewendet wurden. Durch die Einfügung eines Zahnschnittes, durch Verdopplung der Wellenleisten ist die Ordnung nach Möglichkeit bereichert. Die Säulen sind von schlanker Bildung. Um die nötige Höhe zu erreichen, werden sie wie auch die Deckengurte auf hohe Postamente gestellt, was sich später bei Rainaldi regelmäßig findet.

Von geringerer Bedeutung als das Innere ist die Fassade, die noch in den schweren Formen der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts gehalten ist, so wie sie Carlo Rainaldi von seinem Vater übernommen hat. Das übliche vierteilige Schema. Die mittlere Achse, von gekuppelten Pilastern eingefaßt, tritt als schwacher Risalit vor. Das obere, bedeutend niedrigere Geschoß

ist als Aufsatz behandelt. Dementsprechend liegt ein besonderer Nachdruck auf dem schweren Kranzgesims der unteren Ordnung. Bei der Enge des Vorplatzes war es dem Künstler daran gelegen, das Ganze für den Anblick von der Seite recht kräftig emporsteigen zu lassen. Schwere Voluten fassen das obere Geschoß ein. Sie steigen steil empor und erhalten ein eignes Gebälkstück, das über die Giebelecken hinaus seitlich vorgestoßen ist.

Mit diesem Bau schloß sich der junge Künstler der neuen eben erst vorgetretenen Generation an. Gleichzeitig hatte in Rom Pietro da Cortona im Innern von S. S. Luca e Martina die Säule zu dem wichtigsten Bestandteil des Aufrisses gemacht. Für Rainaldi selbst war es besonders bezeichnend, seine Ideen mit dekorativen, architektonischen Entwürfen verwandt zu sehen.

Im übrigen ist nichts Bestimmtes über die Tätigkeit Carlo Rainaldis während dieser Jahre zu erfahren. Erst ein äußeres Ereignis mußte kommen, um ihn und seinen Vater Girolamo hervortreten zu lassen. Dies war der Tod Urbans VIII. im Jahre 1644, der zugleich der Stellung Berninis ein Ende machte. Innocenz X. berief Girolamo zurück nach Rom und übertrug ihm den Bau seines Palastes an der Piazza Navona. 1646 schickte er ihn zur Regulierung der Sümpfe in das Gebiet des Kirchenstaates, wobei ihn sein Sohn begleitete.[1]) Dieser fand Gelegenheit, mit zwei Entwürfen für die Glockentürme der Fassade von St. Peter die Aufmerksamkeit des Papstes auf sich zu ziehen. Man hatte die Campanili des Bernini verworfen und sah sich jetzt nach neuen Entwürfen um.[2]) Rainaldi hat im Gegensatz zu Bernini versucht, die Türme aus der Fassade zu entwickeln. Am 8. Oktober 1645 legte er seine Pläne der Congregation vor. Wie man schließlich überhaupt auf den Ausbau der Fassade verzichtete, sind auch sie nicht ausgeführt worden und uns nur im Stich erhalten.[3])

[1]) Nach Passeri soll Girolamo damals die Brücke in Terni gebaut haben, die jedoch nach der Inschrift schon 1611 unter Paul V. errichtet wurde.

[2]) St. Fraschetti, Il Bernini, Milano 1910, p. 161 f.

[3]) Templi Vaticani historia, Sumptibus Felicis Caesaretti e Paribeni. Romae 1696. — Wie der Text besagt, sind die Türme nach Rainaldis Zeichnungen, die sich im Besitze der Erben befanden, gestochen worden. — Irrtümlicherweise wird Carlo Rainaldi als Equites Francesco Rainaldi bezeichnet. Es

Der eine Entwurf steht an Umfang den Türmen Berninis nur wenig nach. Dem Vorbild folgend, gelangt auch Rainaldi zu einem Säulenbau. Auf einem achteckigen Grundriß entwickeln sich die beiden Geschosse. Dabei wird das allmähliche Herauslösen der Säule aus der Mauer zur besonderen Aufgabe. Als korinthische Ordnung legt sich die Säule der mannigfach durchbrochenen Mauer vor. Beides ist im unteren Geschoß noch fest miteinander verbunden. Zwischen den Halbsäulen öffnet sich die Mitte der Vorderseite in einem Bogen, während die schmalen Interkolumnien zur Seite nur durch Schlitze durchbrochen sind. Dabei wird wie bei einem Triumphbogen das Gesims der Bogenstellung hinter den Halbsäulen auch nach der Seite fortgeführt und dadurch die Öffnungen in größere untere und kleinere obere Schlitze geteilt. Um das mittlere Bogenmotiv noch nachdrücklicher hervorzuheben, tritt hier die Säulenstellung als umrahmende Aedicula mit Gebälk und Giebel etwas vor. Bis in die Tiefe ihres Kernes ist die Masse mit Architekturgliedern durchsetzt. Jede Säule erhält ihr eigenes Postament. Die Fensterbänke werden durch Balustraden ersetzt, auch wenn nur ein einziger Baluster Platz finden kann. Im oberen Geschoß erscheint das gleiche System, nun aber verwandelt zum Säulenbau. Die Dimensionen sind nach Höhe und Breite beträchtlich reduziert, die schmalen seitlichen Interkolumnien durch stärkere Abschrägung der Ecken des zugrunde liegenden Quadrates in Wegfall gekommen. Der Übergang wird durch Figuren belebt, die über den unteren Ecksäulen zu stehen kommen. Nach oben schließt in der Mitte ein Rundgiebel mit dem päpstlichen Wappen ab. Es folgt eine Attika, deren Flächen sich in konkaver Schweifung einziehen und zu der mannigfach geformten Pyramide überleiten. Diese Bekrönung besteht aus einem unteren, mezzaninartigen Teil, der sich in Luken öffnet, und einer oberen Spitze, die unterhalb der Bekrönung scharf eingezogen ist. Dieser Form folgend, legen sich s-förmig geschweifte Voluten an die Ecken.

---

kann sich aber nur um Carlo handeln, der einige Jahre vor dem Erscheinen des Werkes gestorben war und aus dessen Erbe die Zeichnungen stammen müssen. Sonst käme nur sein Vater in Frage, der jedoch nicht Cavaliere war.

So wird der Bau immer mehr von Rundformen durchsetzt, in deren bewegungsvollem Spiel sich die Architektur auflöst.

Rainaldi hat hier seine Kraft an einem für die italienische Kunst neuen Problem versucht. Schon das 16. Jahrhundert hatte in Rom Türme mit der Fassade verbunden, aber es blieb bei bescheidenen Maßstäben. Das vorgeschrittene 17. Jahrhundert kam zu einem Stil, der die geschlossene Wandfläche vermied Kräftige Bewegung konnte sich besser in einem reichgegliederten Bau zeigen. An den Turmbauten war die Gelegenheit besonders willkommen, diese Bewegung durch die mannigfachsten Formen zu führen, im Übergang vom Geradlinig-Festen zum Bewegt-Geschweiften ständig zu verstärken und geschmeidiger erscheinen zu lassen. In den Entwürfen Rainaldis zeigt sich sein Stil erst im Werden begriffen. Noch beansprucht nicht eine jede Säule ihre eigene Verkröpfung des Gebälkes, sondern sie verbleibt im festen Mauerzusammenhang. Dagegen findet man schon das Zerreißen architektonischer Verbände zugunsten eines gewaltsamen Wechsels von Licht und Schatten, der im Bauwerk genau so gesucht wurde wie in der gleichzeitigen italienischen Malerei. Auch der leidenschaftliche Drang nach oben, der später die Giebel zersprengt und ineinanderschiebt, beginnt sich schon in der Mittelachse durch den doppelten Wechsel von Bogen- und Giebelform zu äußern.

Der zweite Entwurf gibt eine Lösung, die den Zeitgenossen sehr einleuchtend erschienen ist. Baldinucci berichtet darüber[1]: „Il Rainaldi fece il suo, ordinando i propri pensieri a due oggetti: il primo, di far nascere il Campanile sopra i pilastroni principali della medesima facciata: il secondo, che per alleggerimento di peso ed unione nella facciata, fosse tolto di mezzo un ordine antico fattovi dal Bernino (al che fare niun altro avea pensato) con che pretese aggiugnere gentilezza all' ornato, grande accordamento colle cupole laterali, ed una totale corrispondenza e concerto colla gran cupola di mezzo, mostrando altresi, che operandosi a seconda di quel suo pensiero, con poco si sarebbe

[1]) a. a. O. 361.

anche adattato il fondamento a potere il tutto reggere saldissimamente".

Rainaldis Entwurf ging darauf aus, die Attika über den Eckbauten und dem anschließenden Joch zu entfernen, um den eingeschossigen Glockenturm auf das Hauptgesims aufsitzen zu lassen. Die Verbindung mit der Attika sollte durch eine Volute hergestellt werden. Der Glockenturm selbst ist auf rechteckigem Grundriß errichtet. Gekuppelte Pilaster fassen die mittlere Bogenöffnung ein. Ein oberer zersprengter Giebel legt sich der Attika vor, die von einem Kranz Statuen und Kandelabern umstellt wird. Aus deren Mitte steigt eine zwiebelförmige Turmspitze empor. Die Vorteile, die Baldinucci aufzählt, waren sicherlich erreicht, trotzdem war das Ergebnis ein ganz unzulängliches. Die Form des Turmes, vor allem der Abschluß, war viel zu zierlich und schwächlich, um mit der schweren Fassade harmonieren zu können. Die Attika wirkt jetzt in ihrer verkürzten Form umso zweckloser. Auch war die kleine Volute als Bindeglied für eine derartige Fassade völlig unzureichend.

In das Werk des Rainaldi lassen sich diese Türme fest einordnen. Der einstöckige Campanile mit seiner etwas kleinen Dachzwiebel, deren Fuß von einem unklar wirkenden Reichtum von Figuren und Kandelabern umgeben ist, wäre zu vergleichen mit den Pavillons der Festdekoration der Piazza Navona.

Auch von dem Vater Girolamo scheinen Entwürfe zu den Glockentürmen von S. Peter erhalten zu sein. Hermann Egger schreibt ihm zwei Zeichnungen der Wiener Hofbibliothek zu,[1]) die Vorstudien zu den Campanili darstellen. Er lehnt sich dabei eng an Bernini an und unterscheidet sich deutlich von der Art seines Sohnes. Doch war es sichtlich eine gemeinsame Idee, die Glockentürme direkt auf das Hauptgesims der Fassade aufzusetzen, wie dies auch die Wiener Entwürfe zeigen.

Mit seinen Turmbauten hatte Rainaldi den Beifall des Papstes gefunden. Dies trug ihm den Auftrag ein, den Platz von St. Peter durch einfassende Bauten zu vollenden, ein Teatro

[1]) Reproduziert bei H. Egger, Archit. Handz. alter Meister, Taf. 26 und 27.

zu entwerfen, wie die Zeit es nannte. Durch den Obelisken und die beiden Fontänen war die Querachse des Platzes schon festgelegt. Für diesen hat er verschiedene Formen geplant. Baldinucci, Titi u. a. sprechen von einem Quadrat, Oval, Kreis und einem Sechseck. Von diesen Entwürfen sind uns zwei im Stich[1]) erhalten, ein polygoner und ein ovaler. Sie zeigen, wie man sich eine Lösung dachte zehn Jahre, bevor Bernini die Aufgabe in die Hand bekam. Noch war der alte Vorhof der Basilika als Vorbild maßgebend. Die Platzwände werden bis auf die beiden Oeffnungen an der vorderen Schmalseite durch zweistöckige Bauten völlig geschlossen. Im unteren Geschoß war ein Bogengang als Aufenthaltsort für die Schweizer Garde bestimmt. Darüber sollten sich Räume befinden, die auf der einen Platzseite der Konklave dienten, auf der anderen die Wohnräume der Dienerschaft enthielten. Toskanische Pilaster hätten Bogen und Fenster in zwei übereinandergestellten Ordnungen eingefaßt. Mit diesem einfachen Aufriß wollte der Künstler erreichen, daß die Kolossalordnung der Kirche umso mächtiger wirkte, deren äußerste Achsen den Portiken als Anschluß dienten. Denn hier wäre nebeneinander, jedoch mit gewaltigem Größenunterschied das gleiche Motiv eines unteren Bogens und oberen Fensters erschienen. Im übrigen sollte die Einfassung des Hofes nur die Bedeutung schlichter Bogengänge eines Kirchenplatzes haben. Für die Grundrißform waren die beiden Zugangsstraßen bestimmend, als deren Fortsetzung der Platz in seiner gestreckten Form erscheint.

Im Vergleich zu diesem Entwurfe Rainaldis ist die durch Bernini gefundene Lösung von ganz anderer Bedeutung: das quergelegte Oval des Platzes, der durchsichtige Säulenportikus mit seiner Kolossalordnung und perspektivisch wirksamen Grundrißgestaltung. Diese Ideen des Bernini sind in den Entwürfen Rainaldis in keiner Weise vorausgeahnt. Nach der für die Stilwandlung bedeutsamen Mitte des Jahrhunderts hat auch letzterer die neuen Gedanken rasch übernommen.

---

[1]) An gleicher Stelle wie die Campanili.

Ueber diese Portiken wissen Baldinucci und Titi noch zu berichten, daß der Tod des Papstes die Ausführung verhinderte. Rainaldi schenkte die vier Modelle, die er angefertigt hatte, dem Nachfolger, Alexander VII., der sie jedoch an den Künstler zurückgeben ließ.

Das Pontifikat Innocenz X. brachte das unter großen Feiern begangene Jubiläumsjahr 1650. Rainaldi schuf für ein von dem spanischen Gesandten den Römern gegebenes Fest die Dekoration der Piazza Navona.[1]) Dieser Platz war seit jeher als geeignetste Stätte für Volksfeste verwendet worden. Es glich ja an sich schon der langgestreckte, aber fest geschlossene Raum einem ins Freie verlegten Festsaal. Rainaldi lehnte sich an die übliche Art der Dekorierung an, übertraf sie jedoch an Großartigkeit.[2]) Ein mittlerer Raum, für Spiele und Aufführungen bestimmt, sonderte sich ab von einer um den Platz laufenden Straße, die für Prozessionen und Aufzüge diente. Die Trennung geschah durch ein Holzgitter, dessen kleine Giebel mit Tausenden von Lichtern besetzt waren, und so in scheinbar endlosem Spiel auf- und niederstiegen. Innerhalb dieser Einfriedigung begann in der Längsachse die Reihe der Festbauten auf beiden Seiten mit je einem prächtigen Pavillon, dann folgten zu Seiten von Berninis Fontäne zwei kleine Pyramiden, aus deren Spitzen Feuerwerk aufstrahlte. Berninis Fontäne selbst

[1]) Von Dominicus Barrière mit folgendem Titel gestochen: Circum urbis Agonalibus ludis olim caelebrem dicata, triumphali pompa Christo resurgeti Hispania pietas caelebriorem rediddit. Anno Jubilei 1650. — Eques Carol. Rainaldi. Archit.

Noch zwei andere Stiche nach gleichzeitigen Dekorationen von Rainaldi finden sich bei Bartsch erwähnt, die heranzuziehen mir nicht gelungen ist: 1. Le sacrifice de Salomon 1650 (Dekoration im Gesù). 2. Dessein des feux d'artifice du cardinal Trivulce, protecteur d'Espagne à Rome, pour l'élection de Ferdinand IV. roi des Romains en 1633 (muß heißen: 1653). Eques Carolus Rainaldus inv. Idem sculp.

[2]) Giacinto Gigli, Diario (Codex Vat. 689—8717) unter dem Jahr 1650: „In Piazza Navona furno fatti ornamenti come cia ci faceva prima, et anco maggiori."

war von einem Castell umbaut, in dessen Ecktürmen Musikkapellen Platz fanden. Dem gleichen Zweck dienten vier Tribünen an der Längsseite. Das Auge durfte nicht müde werden, immer aufs neue den Fluchten des schön geformten Platzes entlang zu gehen. Die mittlere Achse, auch sonst durch die Fontänen betont, wurde nun durch die Festbauten erst recht zu einer Schmuckzone gemacht. Das Vorbild findet sich in der Spina des antiken Zirkus. Dies mag hier umso lebhafter eingewirkt haben, als man sich auf dem Boden des alten Zirkus des Domitian befand.

Als Architekturen sind von Wichtigkeit die beiden Pavillons. Der „Arco di quattro facciate", wie ihn Gigli nennt, erhebt sich auf der zu diesem Zweck verdeckten Fontäne, die unter Gregor XIV. angelegt und damals noch nicht durch die Fontana del Moro ersetzt war. Auf vier Pfeilern ruhen weite Bogen, die hoch in das Giebelfeld hinaufgeführt werden. Bereichert wird der Aufbau durch vorgesetzte Säulen, deren Rundgiebelfragmente Figuren tragen. Eine Stufe höher erscheinen in ähnlicher Funktion Pyramiden, als letzte Ausstrahlungen der Pfeiler. Zugleich betonen sie den Übergang des Vierecks zur achtseitigen Kuppel, die in breiter zwiebelförmiger Gestalt auf zweimal sich einziehendem Fuße ruht.

Derartige Architekturen gehören einer dekorativen Kunst an, die von ganz allgemeiner Bedeutung auch für den Norden werden sollte. 60 Jahre später entstand dort ein den antiken Zirkus nachahmender Bau, der Dresdner Zwinger. Der Vergleich mit dessen Hauptportal zeigt, wie viel man Italien und vor allem Rom verdankt. Die jonische Ordnung ist ähnlich gebildet wie an Rainaldis Pavillon. Wir finden die gleichen figurenbekrönten Rundgiebelfragmente, die auf den vorgesetzten Säulen ruhen. Bei beiden Bauten ist der mittlere Bogen über diese Giebel hinaus hochgeführt und steigen hinter Säulen und Giebeln die Pfeiler aufwärts, um in einem Figurenkranz auszuklingen. Und schließlich findet man auch die gleiche achtseitige Kuppel. Allerdings ist unter der Hand des deutschen Meisters etwas viel Vollkommeneres entstanden. Der italienische

Einfluß verbindet sich in der glücklichsten Weise mit dem französischen. Auf Grund des Übernommenen hat sich so im Norden ein geniales Können reich entfaltet. Und dennoch verbleibt den römischen Architekten des 17. Jahrhunderts das Verdienst, unter kühnem Bruch mit dem Vergangenen die Grundelemente eines neuen Stiles gebildet zu haben.

S. Agnese.

Der bedeutendste Bau, den Innocenz X. unternommen hat, war S. Agnese an der Piazza Navona. Auch hier wandte er sich zuerst an Girolamo und Carlo Rainaldi. Doch ist deren Anteil an der Kirche zumeist überschätzt worden. Beide sind daran nur ein Jahr lang tätig gewesen. Der Nachfolger, Boromino, hat etwas ganz Neues aus dem Bau gemacht. Trotzdem trat in der Literatur die Gestalt Carlo Rainaldis immer mehr in den Vordergrund, so daß man ihm schließlich in moderner Zeit das ganze Werk zugeschrieben hat. Demgegenüber haben zwei österreichische Forscher, Hermann Egger und Oskar Pollak, die Kirche mit Recht für Boromino in Anspruch genommen.

Die Absicht Innocenz X. war, die alte Kirche der S. Agnese durch einen Neubau zu ersetzen und damit eine Kirche der Pamfili zu schaffen, deren Palast benachbart lag. Zugleich hatte er S. Agnese als seine Grabeskirche bestimmt. Dies mag bei der Bildung einer zentralen Anlage mitgesprochen haben. Die wichtigsten Vorbilder, die sixtinische und borghesische Grabkapelle an S. Maria Magiore sind ja Zentralbauten. Ausschlaggebender jedoch war die Lage an der Piazza Navona. Sie ließ die Idee entstehen, eine Zentralkirche mit Kuppel und flankierenden Türmen in die Häuserflucht des Platzes einzubeziehen.[1]) Der geschlossene Platz in der Form eines gestreckten Rechteckes kam den Absichten des Künstlers entgegen. Man betritt ihn zumeist an einer Schmalseite und erblickt die

[1]) Die alte Kirche von S. Agnese lag völlig hinter Häusern versteckt. Ihr Ausgang ging gegen die enge Via di S. Agnese, der heutigen Via dell'Anima.

beiden Längsfluchten in starker Verkürzung. Schob man nun hier eine Kuppelkirche mit zwei flankierenden Fassadentürmen ein, so mußte sich ein Bild im Sinne dieser Zeit ergeben. Ein Bauteil überschneidet den andern, die Horizontalen verlassen fallend oder steigend ihre ruhige Lage, die Vertikalen drängen sich zusammen, verdecken die neutrale Wand und kommen umsomehr zur Herrschaft. Was aber vor allem der Architekt brauchte, um seinen Bau in den Platzraum hineinzubeziehen, war die Wirkung der Tiefe. Gerade diese mußte in der seitlichen Ansicht umso nachdrücklicher sprechen. Wichtig war auch, daß die Kirche nicht direkt hinter dem Obelisken in die Mitte der Westfront, sondern ein Stück weiter links zu stehen kam und sich so ungezwungen in die Platzwand eingliedert. Das Verhältnis zum schräg vor ihr stehenden Obelisken macht das Bild umso bewegungsvoller. Die Ausgestaltung dieser Fassade ist jedoch nicht Rainaldis, sondern Borominos Werk gewesen.

Der Bau erstreckte sich über einen Zeitraum von 20 Jahren. Er fiel in die so bedeutungsvollen fünfziger und sechziger Jahre des XVII. Jahrhunderts. Am 15. August 1652 wurde der Grundstein gelegt. Zugegen waren die Kardinäle Ludovisio Pamfili, der Principe Camillo Pamfili und Pio Battista, sein kleiner Sohn.[1]) Ein Jahr lang war Girolamo Rainaldi mit seinem Sohn an dem Bau tätig. Dann wurden sie von dem Papst verabschiedet und durch Boromino ersetzt. Unter dem 24. Juli 1653 schreibt Gigli: „. . . . . La fabrica di S. Agnese in Piazza Navona fu tralasciata, o fusse, come dicevano i muratori, perchè non correvano danari, o perchè il Papa si era preso collera grande, per haver inteso, che il disegno non riusciva degno di lode, anzi era stato publicamente biasimato e ripreso da Martino Longo Architetto giudizioso, e libero di parole, particolarmente per una certa Scala, che vi era fatta, che occupava parte della

[1]) Martinelli, Fioravante, Roma ex Ethnica Sacra, ed. 1655 p. 452. Dort ist auch die Inschrift des Grundsteines mitgeteilt:

„INNOCENTIUS X. — P.O.M. — FUNDAVIT — AN MDCLII — PRIMUM HUNC LAPIDEM — AB INNOCENTIO X. P.O.M. — RITE BENEDICTUM POSUIT — JO. BAPTISTA PAMPHILIUS. —

Piazza, e faceva scomparire il Palazzo de'Pamfili, la qual scala fu ordinato, che si demolisse, et si attendeva solo all'edifizio delle Carceri nuove in Strada Julia." Und weiterhin findet sich folgender Eintrag: „. . . . . in questo mese di Agosto si ritorno a metter mano alla fabrica di S. Agnese in Piazza Navona." Obwohl Gigli die Namen nicht nennt, handelt es sich um die Ersetzung Girolamo Rainaldis durch Boromino. Baldinucci hat die Baugeschichte im Leben des C. Rainaldi[1]) wie folgt beschrieben: „. . . . E primieramente coll'occasione della fabbrica del Tempio di S. Agnese in piazza Navona, ebbene egli (C. Rainaldi) a fare l'invenzione e il disegno, ne gettò le fondamenta, e con la propria assistenza lo condusse sino al cornicione. Vi messe poi le mani il Borromino, che ne fabbricò il restante colla cupola; ma assentatosi dalla fabbrica il Principe Panfilio, tornò quell'opera in mano del Rainaldi, il quale con sua assistenza e modello condusse il lanternino della medesima cupola."[2]) Unter Borominos Leitung wurde nun anderthalb Jahr bis zum Tode Innocenz X. am 7. Januar 1655 an dem Bau energisch weitergearbeitet.[3]) Dann geriet er ins Stocken. Donna Olimpia, die Schwägerin des verstorbenen Papstes, wurde für den Weiterbau verantwortlich gemacht. Diese war jedoch wenig geneigt, den kostspieligen Bau zu vollenden, und es bedurfte energischer Mahnung von päpstlicher Seite.[4]) Boromino war noch bis zum 7. Februar 1657 daran tätig,[5]) dann wurde

---

[1]) a. a. O. p. 359.

[2]) Titi ed. 1674 p. 138 stimmt mit Baldinucci überein. Der Fehler der Zuweisung des Palazzo Pamfili an Boromino wird 1686 richtig gestellt.

[3]) Gigli unter dem 15. September 1654.

[4]) Gigli Anfang Januar 1655 etc.

[5]) Pollak, im Künstlerlexikon von Thieme-Becker, IV. 368. Zu berichtigen ist die Behauptung Pollaks, dass die flankierenden Bauten, in denen das Collegio Innocenziano und eine Bibliothek untergebracht wurden, unter diesen letzten Arbeiten geschaffen wurden. Vielmehr existierte der Bau zu Seiten des Pal. Pamfilio schon im Jahre 1650, wo er auf einem Stich in der Nuova Raccolta degli Obelisci und ebenso in den Palazzi di Roma von Pietro Ferrerio mit dem Palast, aber ohne die Kirche abgebildet ist. Dieser Flügelbau ist also nicht von Boromino, sondern wahrscheinlich von Girolamo Rainaldi. Ein entsprechender Bau wurde dann später der Kirche rechts angefügt.

auch er verabschiedet, nachdem er den Bau bis zum Schluss der Kuppel gebracht hatte. Martinelli schreibt in der Auflage von 1664 seines Werkes „Roma ricercata nel suo sito“: „e principata la nuova, con disegno del Cavalier Boromino fin al serramento della cuppola, e ridotta la facciata quasi à fine, mori il detto Pontefice di 7 di Gennaro 1655 restando la fabrica priva del suo fondatore e abbandonata dal valore del suo Architetto.“ In der späteren Auflage von 1687 fügt er dann noch hinzu: „Hoggi però si vede magnificamente terminata, e abbellitta dalla pietà del Signor Prencipe Panfilio.“

Nach Borominos Weggang fehlten an der Fassade vor allem noch die Türme. In diesem Zustand blieb der Bau noch längere Zeit bis kurz vor seiner Vollendung zu Anfang der 70er Jahre. In dem 1665 erschienenen ersten Bande des „Nuovo teatro delle fabriche et edificii in prospettiva di Roma moderna“ [1]... sind die beiden Türme noch nach abweichenden Plänen ergänzt worden. Auch auf dem Plan der Stadt Rom von 1669 wird die Kirche nur als Kuppelbau ohne Türme dargestellt. In dieser letzten Periode war Carlo Rainaldi neben anderen Architekten wieder mit dem Bau beschäftigt. Wohl nur aus diesem Grunde hat ihm Pascoli die Türme zugeschrieben, was sich sonst nirgends bestätigt. Während in späteren Beschreibungen die Frage, wer die Türme gebaut hat, meist mit Stillschweigen übergangen wird, findet sich in völlig gleichzeitigen Schriften die bestimmte Zuschreibung an Giovanni Maria Baratta. In einer Beschreibung der Festlichkeiten zur Eröffnung der Kirche findet sich folgende Stelle [2]: „... sul disegno del Signor Cavalier Boromino, Architetto molto insigni, e dopo questo ne diede la direttione all eccellent. maestria del Signor Giov. Maria Baratta.“

Ferner findet sich in dem dritten Buche des oben zitierten „Nuovo teatro“, welches unter dem Pontifikat Clemens IX.

---

[1]) d. in l. da G. J. Rossi alla Pace, Roma 1665, tav. 19.

[2]) Vat. Arch. Cart. 283 f. Relatione della Festa e Apparato della chiesa di S. Agnese in Piazza Navona... in occasione del novo aprimento di essa.... Da Bernardino Farinacci, libraro della ecc. ma Casa.

erschienen ist, ein Stich der Fassade mit folgendem Titel: „La Facciata in sino la cornice con l'alzata della Cupola e Archi tettura del Cav. Francesco Boromini, il frontespitio col timpano ornamento della Cupola e campanili sono architetture di Giov. Maria Baratta."

Wie Pascoli die Baugeschichte der Türme verunklärt hat, so geschah dies auch mit der Kuppel. In Titis „Nuovo Studio" drängt sich in der späten Auflage von 1763 die falsche Behauptung ein, daß diese dem Carlo Rainaldi angehöre, woran sich dann auch moderne Autoren gehalten haben. Gerade das, was dem Carlo Rainaldi zugeschrieben wird, die schlanke spitze Form der Kuppel, zeigt den Stil Borominos. Als dessen unzweifelhaftes Werk erscheint auch die Sakristei, die ihm in der Literatur übereinstimmend zugeschrieben wird.

Am 17. Januar 1672 konnte nach der über der Tür im Innern der Sakristei befindlichen Inschrift die Kirche eingeweiht werden.

Klarer aber als alle gedruckten Dokumente spricht der Bau selbst für die Autorschaft des Boromino. Der Gedanke, Kirchenkörper und Platzform sich durchdringen zu lassen, ist ein Merkmal seiner Kunst. Wir finden es an S. Ivo in der römischen Universität. Wie mit zwei vorgeschwungenen Armen umspannt der Kirchenkörper den Platzraum, während sich oben das Rund der Kuppel durchsetzt. Als ihre Trabanten entsteigen die Türme dem gleichen Spiel der Kräfte gerade an der Stelle, wo der Kirchenkörper in die Platzwand eingreift. Bei S. Ivo sind die Türme durch heraldische Berge ersetzt. Übrigens sollten auch hier nach Borominos Projekt sich Türme weit vorgeschoben auf den vorderen Ecken des Baublocks der Universität erheben, die durchaus denen von S. Agnese geglichen hätten. Auch die Rückansicht von S. Ivo zeigt die Verwandtschaft beider Kirchen.

Auf Kosten der Kuppel ist bei S. Agnese der Tambour ausgestaltet. Boromino vermeidet den Eindruck der fest in sich ruhenden Wölbung. Noch weiter ist er darin bei S. Ivo

gegangen. Bei den Details wird man am Äussern wie auch im Innern die Eigenwilligkeit der Linie des Boromino vermissen. Es erklärt sich dies aus der späten Vollendung durch eine Kommission. Doch findet man auch hier leicht seine Formen. So sein Wahrzeichen, den geflügelten Puttokopf, unter der Balustrade der Fenster in den äusseren Achsen, die unter den Namen des Boromino im studio d'architettura II. 55 gestochen sind. Daselbst weist auch die runde Auskehlung unter den triglyphenartigen Konsolen, die Wassernase im Profil, auf die Hand des Boromino hin. Auch die Türen zeigen das ihm geläufige Motiv eines oberen ovalen Fensters, das die Giebelform bestimmt.

Mit dieser konkav eingezogenen Fassade ist das quergelegte Oval des Inneren so unmittelbar verbunden, dass beides nur aus einer Hand stammen kann. Wo sich Verwandtes mit S. Maria di Campitelli, dem Hauptwerk Rainaldis, findet, wie bei der Anordnung der Vorräume, der Entwicklung nach der Breite, entsprechend dem Platze, von dem man kommt, der Gestaltung des Aufrisses, da ist eben die weit überlegene Schöpfung von S. Agnese das Vorbild gewesen. Bei ihr wurde der Gedanke, die Grundform des griechischen Kreuzes durch starke Abschrägung der Ecken in ein reicheres Raumgebilde zu verwandeln, für die Zukunft vor allem auch für den Norden von der größten Bedeutung. Die einstigen Ecken verwandeln sich in schräg stehende Wände, die eine Kapelle in sich aufnehmen können. Der struktive Charakter wird auf acht den Ecken vorgestellte Säulen übertragen. Dagegen haben die Pilaster, einst die alleinigen Träger der Kuppel, jetzt nur die Aufgabe, als flankierende Rücklagen die Säule mit der Mauer zusammenzuschließen. Im übrigen aber wurde die tragende Kraft dieser Säulen durch eine starke Verkröpfung des Gebälkes und weiterhin durch Bogen, die von den Pendentifs sich absonderten und auf eigene Postamente gestellt waren, nach oben geleitet. Entsprechend der Verbreiterung der abgeschrägten Ecken, werden die vier Kreuzarme schmäler und zugleich auch weniger tief. Sie wirken deshalb mehr als große Kapellen und

können so mit den ebenfalls rundbogig geschlossenen Nischen der Pfeiler in eine rhythmische Wechselwirkung treten. In der konsequenten Weiterführung der achtseitigen Grundform, die schon in der Musterung des Marmorbodens erschienen war, erkennt man die Art des Boromino. So setzen sich auch Tambour und Kuppel aus acht Teilen zusammen, die von gekuppelten Pilastern eingefaßt, sich in Fenster öffnen, während an der Außenschale der Kuppel Rippen die acht Kräftestrahlen zur Laterne leiten.

Will man den ganzen Gegensatz dieses Baues mit seinen schlanken Verhältnissen zu der Kunst von Girolamo und Carlo Rainaldi empfinden, so vergleiche man die Zeichnung der Wiener Hofbibliothek, die Hermann Egger mit großer Wahrscheinlichkeit als Fassadenentwurf Girolamo Rainaldis für S. Agnese bestimmt hat.[1]) In diesem Entwurf findet er die gleiche zitternde Hand des Zweiundachtzigjährigen wie an den oben behandelten Entwürfen für die Campanili. Als deutliches Vorbild erkennt man St. Peter. Wie dort, ist eine kleine dorische Ordnung zwischen der korinthischen Hauptordnung eingestellt. Das von Girolamo so geliebte Triumphbogenmotiv klingt an in ganz ähnlicher Weise wie an seinem Bau von S. Teresa bei Caprarola. Auch die derbe große Bildung aller Details weist deutlich auf Girolamos Hand hin. Nach dem Vorbild von S. Peter folgt über der Hauptordnung eine schwere, von Lucken durchbrochene Attika, bekrönt von Statuen und seitlichen Aufsätzen. Dahinter erhebt sich, ohne daß ein Tambour sichtbar wird, die schwere Kuppel. Der Künstler hat den Anblick, den die Fassade von St. Peter mit der darüber erscheinenden Kuppel vom vorliegenden Platze aus bietet, wiederholt, ohne Kritik, ohne sich darüber klar zu werden, daß das, was an St. Peter die Folge einer zwiespältigen Bautendenz war, hier unter günstigeren Verhältnissen nicht wiederholt zu werden brauchte. In diesen Fehlern wird auch die Art seines Sohnes deutlich, von dem wir wissen, dass er dem Vater bei der Arbeit beistand. Die gleiche hohe

---

[1]) Reproduziert von H. Egger a. a. O. Taf. 28.

Attika zeigen Carlos Entwürfe für die Marienkirchen an der Piazza del Popolo und die Rückseite von S. Maria Maggiore. Besonders verwandt erscheint sein Ciborium in S. Maria della Scala. Auch dort finden wir die gekuppelten Säulen, die hohe Attika, die direkt in die Kuppel überführt wird. Eine ausgesprochene barocke Neigung bewog Girolamo Rainaldi bei dem Entwurf für S. Agnese keine eigentliche Scheidung zwischen dem Zylinder des Tambours und der Kuppel vorzunehmen. Wie das Rund eines Fensterschlusses sich häufig bis in die Giebelfläche hineinschiebt, so durchstoßen die Fenster des Tambours das Fußgesims der Kuppel. Von der Kritik, die Rainaldis Entwurf erfuhr, wissen wir, daß man die Treppe tadelte, die einen Teil des Platzes versperrte. Auch auf der Wiener Zeichnung sehen wir eine Treppe nach dem Vorbild von St. Peter der Kirche vorgelegt. Gerade dies hat Boromino durch die konkave Einziehung seiner Kirchenfront vermieden. Er war es, der auf die Idee der frei sich abhebenden Glockentürme kam, das Flächenmäßige der Straßenfront völlig durchbrach, indem er über der Nische der Kirchenfassade den gewaltigen Kubus von Tambour und Kuppel offen zeigte.

S. Maria di Campitelli.

Das folgende Pontifikat Alexander VII. bedeutet für Rom eine Periode noch gesteigerterer Bautätigkeit. Bernini schuf seine wichtigsten Bauten: Die Kolonnaden von St. Peter, die Scala Regia, die Sala Ducale, die Kirchen von Castel Gandolfo und Ariccia. Boromino errichtete S. Ivo. S. Maria della Pace und S. Maria in Via lata erhielten durch Pietro da Cortona ihre Fassaden. Mit diesen Neubauten vollzog sich meist auch eine Straßen- und Platzregulierung. In der Zeit einer entwickelten Stadtbaukunst bedingte eines das andere. Damals erhielten ihre endgültige Form der Platz von St. Peter, die Piazza del Popolo, Piazza Colonna, der Platz vor S. Maria della Pace, die ganze Straßenumgebung des Collegio Romano. Auch bei S. Maria di Campitelli, dem Hauptwerk Carlo Rainaldis, muß die

Baugeschichte mit der Umgebung und ihrer Umgestaltung beginnen.[1])

Zur Abwehr der Pest, die seit Ende Mai 1656 in Rom wütete, hatte sich der Senat entschlossen, im Namen des römischen Volkes dem Bilde der S. Maria in Portico in der Rione Ripa eine neue Kirche zu errichten. In einem Schreiben vom 29. November 1656 erbat man vom Papst die Bestätigung.[2]) Dieser war einverstanden und erklärte, selbst zum Bau beitragen zu wollen. Darauf gelobten die Senatoren und Konservatoren am 8. Dezember in der alten Kirche den Neubau. Sogleich setzten die Bestrebungen ein, der Kirche einen schönen Bauplatz zu sichern. Der Papst ließ von verschiedenen Architekten Aufnahmen von der Örtlichkeit machen, um festzustellen, wie weit sie zu einem Neubau geeignet sei. Am 21. Januar 1657 erschien er selbst, um sich über die Lage zu orientieren. Wegen des starken Verkehres und der schmutzigen und gewöhnlichen Umgebung fand er sie ungeeignet für einen Bau, der von den bedeutendsten Architekten als besonders groß und prächtig geplant war. Er änderte seine Absicht und wählte die Lage von S. Maria di Campitelli an der Piazza Capizucchi, heutigen Piazza di Campitelli. Dorthin sollte das heilige Bild übertragen werden.[3]) Der Name der neuen Kirche S. Maria in Portico di Campitelli hält die Erinnerung an die alte Kirche wach.

Anfang 1660 kam es zum Bau. Am 23. Januar legte Alexander in der Banco di Pietro e Filippo Neri 15000 Scudi

[1]) Lodovico Marracci hat als Priester der Congregation die Baugeschichte, die er selbst miterlebt hat, in den „Memorie di S. Maria in Portico di Roma“ in sorgfältiger Weise beschrieben. Die erste Auflage erschien während des Baues 1667, die zweite nach Beendigung 1675.

Außerdem Carlo Antonio Erra, Storia dell' Imagine e Chiesa di S. Maria in Portico di Campitelli, Roma 1750.

Pasquali, S. Maria in Portico nella Storia di Roma, R. 1904.

[2]) L. Marracci, op. cit., ed. 1667, p. 97 f.

[3]) Päpstl. Schreiben an den Cardinal Vicar vom 31. August 1661, siehe Marracci, op. cit. ed. 67, p. 113 sequ. Die Übertragung geschah am 14. Januar 1662, Marracci p. 115.

zu diesem Zwecke nieder und gab Befehl zum Beginn.[1]) Als Superintendente setzte der Papst am 22. Mai den Paolo Maccarani ein. Er erhielt die Befugnis, Architekten, Ingenieure und Arbeiter anzustellen und mit ihnen nach seinem Vorhaben zu wechseln, Verträge, die Preise betreffend, abzuschließen, Rechnungen zu bezahlen, Travertin, Marmor und anderes Material zu beschaffen. Am 7. März begann man auf Befehl Alexander VII. die Häuser, vor allem die der Albertonii Paluzzi niederzureißen, um Platz für die Kirche zu schaffen. Sieben Monate lang war man damit beschäftigt, den Grund auszuheben. Dabei ließ man die ältere Kirche noch stehen, in die man das heilige Bild gebracht hatte, bis die andere so weit war, es aufzunehmen. Man führte also um die ältere Kirche den Neubau auf. Der Grundstein war am 29. September durch den Papst selbst gelegt worden. Er tat dabei einen Ausspruch, der die Baugesinnung bezeichnet: „Der Mutter Gottes zu Ehren darf man nichts unternehmen, was nicht groß ist."

Die Auswahl des Platzes war erfolgt, um dem Getriebe und dem Schmutz der Rione Ripa zu entgehen. An der Piazza Capizucci war man nicht allzu fern vom Kapitol, was dem Senat von Wichtigkeit sein mußte. Die Paläste alter Familien gaben eine ruhige und vornehme Umgebung. Der Platz selbst mußte umgeschaffen und vergrößert werden. Vorher nur ein Vorhof für den mächtigen Palazzo Capizucci, wurde er jetzt auf die Kirche hin orientiert, die ursprünglich an der Nordwestecke gelegen hatte, dort wo sich der Platz zu einer Straße verengert. Die Fontäne, erst in der Mitte, kam jetzt weiter südlich zu stehen. Bei der Umgestaltung gab die Piazza Navona mit S. Agnese das Vorbild ab. Einen gleichen langgestreckten Platz mit geschlossenen Längsseiten wollte man auch hier erhalten, der die Fassade nur von einem seitlichen Standpunkt aus in starker Verkürzung sehen ließ. Während die nördliche in gerader Flucht verlaufende Seite schon bestand, mußte man eine zu ihr parallele Südseite erst schaffen.

---

[1]) L. Marracci op. cit., ed. 1667, p. 157 f.

Dies erreichte man durch Abbruch der Häuser, die westlich des alten Platzes standen. Auch die Kirche mußte ein Stück zurückrücken, um sich in die neue Front mit den seitlichen Bruderschaftshäusern einzugliedern. Da hier dem Baublock die nötige Tiefe fehlte, wurde eine Straße, die parallel zu der Südseite des Platzes verlief, überbaut, wie auch eine andere Gasse, die von der Piazza Montanara kommend in die Südecke des ehemaligen Platzes einmündete. Wie auf der Piazza Navona war auch hier eine zweite Fontäne rechts der Fassade, der schon vorhandenen entsprechend, geplant.[1]) Die Baugeschichte zeigt, daß die Straßen mit Rücksicht auf den Neubau der Kirche reguliert worden sind. Es ist daher eine Verdrehung des Verhältnisses, wenn behauptet wird, der dreieckige Baugrund habe zu dem entsprechenden Grundriß geführt.

Carlo Rainaldi hat diesen Kirchenbau allein durchgeführt.[2]) Da der Senat der Stadt Rom beteiligt war, die Kirche vom römischen Volk der Madonna geweiht, lag die Wahl des Architekten nahe. Als treibende Kraft erscheint stets der Papst selbst. Um zu verhindern, daß das Projekt später verkleinert würde, ließ er zuerst die Chorpartie, das Santuario, und die Fassade aufführen, womit die Ausdehnung des Baues festgelegt war. Mitte 1667 war beides vollendet.

Am 24. Oktober 1667 konnte das Bild überführt und die Mauer zwischen der neuen und alten Tribuna niedergelegt werden. Im übrigen aber wurde die Kirche erst unter Clemens X. vollendet. In seinem Nepoten, dem Kardinal Paluzzo Altieri, fand der Bau einen Förderer, der 12000 Scudi und später noch bedeutende Summen stiftete. Am 7. März 1673 begann man einige Häuser wegzureißen, um Platz für das Hauptschiff zu gewinnen, das nach einem Jahr im Rohbau fertig dastand. Hierauf begann man mit der Stuckbekleidung der Decke. Am 8. Dezember 1675 wurde die Kirche geöffnet. Die Innen-

---

[1]) Der Platz, so wie ihn Rainaldi geplant hatte, in Rossi, G. T., Il nuovo teatro ... I. t. 39.

[2]) Marracci, op. cit., ed. 67, p. 121.

dekoration erhielt erst später durch die Ordensbrüder vor allem dem P. Diego Minutolli und P. Davino Guinigi unter Innocenz XI. ihre Vollendung. Carlo Rainaldi selbst hat nur der großen Kapelle rechts ihre Gestalt gegeben.

Der Künstler hatte der alten Grundrißgestaltung eines Langhauses, das von seitlichen Kapellen eingefaßt wird und in einem Kuppelbau mit abschließender Concha endet, die Teile entnommen, um durch eine Umgruppierung und Veränderung der Verhältnisse etwas durchaus Neues zu schaffen. Zu der römischen Tradition kommt der Einfluß Oberitaliens. Zwei Zentralbausysteme scheinen aneinandergeschlossen zu sein. Sowohl dem Hauptschiff wie der Chorpartie liegt die Form eines griechischen Kreuzes zu Grunde, zwischen dessen Armen sich vier Kapellen einsetzen. Schließlich überwiegt aber doch die Längsachse, nach der sämtliche Kapellen orientiert sind. Besonders auffallend wirken die Veränderungen der Verhältnisse. Im Gegensatz zur uralten Baugewohnheit entfaltet sich das Hauptschiff nach der Breite, ist die Chorpartie knapp zusammengefaßt. Das Querschiff ist aufgegeben, und damit geht die alte Form des lateinischen Kreuzes verloren. Die Fluchtlinien des Langhauses setzen sich nicht mehr im Kuppelraum fort. Geschieden durch einen mit Pfeilern und Säulen weit vorspringenden Triumphbogen haben beide Raumgebilde verschiedene Ausmessungen. Drei Portale vermitteln den Eintritt, von denen die seitlichen wie bei S. Agnese zunächst in kleine quergelegte Vorräume führen, die gleichzeitig Kirche und Bruderschaftshäuser verbinden. Der breit sich öffnende Kirchenraum erhält seine Schönheit durch die reiche korinthische Säulenordnung. Ein Motiv vor allem dient der rhythmischen Gliederung dieser Fronten: zwei Bogen dicht hintereinander, getragen von zwei Säulenpaaren. Jede der Säulen erhält ihr eigenes Postament und ein stark verkröpftes Gebälkstück, oben folgt ein ebenfalls von der Gewölbefläche völlig isolierter Bogen. Eine derartige Säulenstellung erscheint vor und hinter der Kuppel, durch deren Lichtzone getrennt. Hier, wie auch vor dem schattigen Grunde der abschließenden Concha kommen diese

Bogen in der isolierten Behandlung jedes ihrer Teile zur besonderen Geltung. Dabei setzt sich eine dem Zentralbau entnommene Anordnung durch. Denn mit demselben Motiv öffnen sich seitlich die großen Kapellen des Hauptschiffes. Auch darin sind sich diese Bogenstellungen völlig gleich, wie die Wand durch Kapellen, Türen und darüber befindlichen Sängertribünen ausgesetzt ist.

Bereichert wird der Anblick durch das Hinzutreten weiterer Säulen, so an den Vierungspfeilern durch die Träger der seitlichen Gurtbogen, im Hauptschiff durch Säulen, welche die abgestuften Ecken der großen Kapellen aussetzen, die in ihrer reichen Ausgestaltung die Augen des Eintretenden auf sich ziehen. Ist hier die Säulenordnung schon in dem vorderen Joch durch die Verkröpfung des Gebälkes in scharfe Zacken gebrochen, so setzt sich dies gegen die Altäre hin weiter fort, die wie von einem mächtigen Rahmen umschlossen werden. Dabei stößt man auf keine feste Grundebene, kaum entwickelt sich ein abschließendes Motiv, so öffnet sich die Wand aufs neue. Zugleich wird der Blick aus der Tiefe dieser seitlichen Kapellen in schräger Richtung gegen den Kuppelraum geführt, an der immer aufs neue gebrochenen Säulenordnung entlang gleitend. Aus diesen kulissenartig sich vorschiebenden Teilen setzt sich die Wand des Kirchenraumes zusammen, nicht aus den beiden Ebenen des Langhauses, welche gänzlich unbetont bleiben.

Das gleiche System der Säulenpaare mit ihren Bogen gibt das eigentliche Bindeglied beider Räume ab. Was im Hauptschiff noch als unvollkommen erschien, kehrt dann im zentralen Kuppelraum in reinerer Form wieder. Aufs neue hatte man das Schauspiel, eine Form sich allmählich losringen und vollenden zu sehen.

Allerdings darf man eine vollkommene Durchführung einer Idee wie die des Zentralbaues nicht erwarten. So fehlen im Hauptschiff die Säulenpaare an der Eingangswand. Sie befand sich ja im Rücken des Eintretenden und kam für den Eindruck zu wenig in Betracht. In der Chorpartie schließt dort, wo man ein Querschiff erwartet, unvermittelt hinter der die Kuppel

tragenden Säulenstellung eine Wand ab. Diese Teile bleiben ja dem Blick verborgen. Und so erklärt sich der merkwürdige Grundriß. Ihm liegt keine geometrische Form zugrunde in der Weise, daß sich um einen Kern in regelmäßiger Anordnung ein Raum kristallisiert. Vielmehr ist die alte Grundform eines mit einem Kuppelbau vereinigten Langhauses jetzt der Orientierung auf den Beschauer hin unterworfen. Mit vorhandenen Mitteln möglichst viel zu erreichen, war ein Grundsatz dieser real gesinnten Zeit. Was konnte aber von diesem Standpunkte aus lohnender erscheinen, als das System, welches der Gestaltung des Bühnenbildes zugrunde liegt. Zugleich ließ das Verringern der Dimensionen in der Chorpartie den Raum tiefer erscheinen, als er in Wirklichkeit war. Die Anwendung solcher Mittel ergab sich aus der Beschäftigung mit Entwürfen für geistliche Theater, prächtigen architektonischen Perspektiven, die auf Leinewand gemalt, kulissenartig hintereinander aufgestellt wurden. Dort, wo eine solche Dekoration zur architektonischen Wirklichkeit wurde, mußten Mißverhältnisse entstehen. Die korinthische Säulenordnung, hineingesetzt in einen größeren Raum, wirkt wie eine dekorative, im Innern einer Kirche aufgestellte Architektur.

Nicht als ob es dem Künstler an Können gemangelt hätte; sein Auge war auf eine ganz bestimmte Anschauungsweise eingestellt. In einem malerischen Bilde suchte er seine Wirkung. Das gleiche liebte man an den antiken Bauten. Es war die Zeit, in der das Gefühl für die Schönheit ruinenhafter Reste der Antike erwachte. Den kühnen Umriß eines aus seinem ehemaligen Zusammenhange herausgelösten Architekturteiles, der vor den blauen Grund des Himmels zu stehen kommt, ganz der Atmosphäre, dem Spiel des Lichtes hingegeben, empfand man jetzt als einen wesentlichen Teil der Schönheit antiker Bauten. Derartige Eindrücke verbanden sich mit der Hinneigung zu der Pracht spätrömischer Säulenordnungen, wie wir sie in sorgfältiger Nachbildung im Innern von S. Maria di Campitelli wiederfinden. Kaum ist dort ein architektonischer Zusammenhang noch fühlbar, an dessen Stelle tritt das malerische Schauspiel,

wie sich Säule nach Säule aus der schattigen Tiefe loslöst. Dieselbe Form taucht in wechselnder Beleuchtung immer wieder auf, jedoch ohne regelmäßige Abfolge, nur ein ganz lockerer Rhythmus ist spürbar. An Stelle architektonischer Verbindung treten Licht- und Schattenzonen. Der Beleuchtung wurde ein ganz besonderes Interesse zugewandt. Infolge der gestelzten Form der Tonne können große Fenster, auf dem Hauptgesims fußend, angebracht werden, ohne daß deshalb tiefe Stichkappen in das Gewölbe eingeschnitten werden mußten. Aber auch die schmalen Joche, die die Vierung einfassen, erhalten ihre Fenster. Noch hoch oben am Scheitelpunkt der Rückwand der großen Kapellen öffnet sich ein solches. So erhält diese obere Zone reiches Licht. Dunkel sollten sich die Gesimse umso nachdrücklicher vom lichten Grunde abheben. Noch eine Steigerung kam in dem lichtvollen Kuppelraum zustande. Ein Kranz ovaler Fenster des Tambours läßt im Verein mit der Laterne bei einer verhältnismäßig niedrigen und flachen Kuppel umso reichlicher Licht herein. Die obere Wölbungsfläche der Concha bleibt schattig. Dagegen lassen zwei tief angebrachte, dem Auge durch die Säulen verborgene Fenster das in einem goldigen Strahlenkranz erscheinende heilige Bild aufleuchten.

Im Ornament vollzog sich jetzt der Übergang zu den vegetabilisch-naturalistischen Formen des 18. Jahrhunderts. Der Akanthus kam dem Zeitgeschmack entgegen. Carlo Rainaldi bildet seine Kapitäle möglichst reich und üppig. Die Beleuchtung tat das ihrige dazu, die tiefzerschnittenen und unterarbeiteten Blätter voll plastischen Lebens erscheinen zu lassen. Mit feinen Blattreihen werden die Kymatien an den Fascien, unterhalb des Zahnschnittes und oben am Gesimsabschluß, verziert. Es ist kein scharf geschnittenes, gezeichnetes Ornament, sondern wie in weicher Masse modelliert. Bei der Profilierung der Gesimse fällt auf, daß die Vorderkanten nicht senkrecht abfallen, sondern nach vorn abgeschrägt sind. In gleicher Weise zeichnet Boromino seine Profile, um die heller aufleuchtenden Flächen sich um so schärfer gegen den Schatten absetzen zu lassen. Auch an dem Rahmenwerk von Kapellentüren und

Sängertribünen ist eine starke Anlehnung an Borominos Formen zu konstatieren. Bei den Türen der Kapellen und Öffnungen der Sängertribünen kam es ihm vor allem auf einen kräftig vorspringenden oberen Abschluß an. Über den unteren Türen fußt der Rundgiebel seitlich mit wagerechten Gesimsstücken auf zwei Schnecken des ganz flach gehaltenen Rahmens. Durch die Einsetzung eines Kreises ist diese Giebelform bedingt, die wir außerordentlich häufig bei Boromino finden, der sie an den Fenstern des Collegio di Propaganda Fide durch obere Rundfenster, im Innern von S. Giovanni in Laterano durch oval gefaßte Felder motiviert. Ein Wappen leitet über zu den Sängertribünen, die mit einer Balustrade weit vorspringen. Der Baluster hat — wie fast immer bei Rainaldi — einen quadratischen Durchschnitt, wodurch die Balustrade fest zusammengeschlossen wird und bei einer vielfach mit Ringen und Kehlen durchsetzten Profilierung kurze Schatten- und Lichtstriche entstehen. Die Bogenöffnungen dieser Sängertribünen sind mit Giebeln überdeckt, welche die verschiedensten Elemente zu einer Form zusammenschließen. Über einen Spitzgiebel setzt sich das flache Segment eines zweiten Giebels, dessen Enden sich einrollen. Wieder findet diese Form ihre beiden Fußpunkte in zwei wagerechten Gesimsstücken, die von Engelköpfen gestützt werden. Zugleich wird der Bogen der Öffnung hoch hinaufgezogen. In das schmale Feld zwischen Öffnung und Einfassung setzt sich über gekreuzten Palmzweigen eine Muschel. Die Rahmenarchitektur ist zu einer mannigfach gebrochenen einfassenden Linie geworden. So verflüchtigen sich die architektonischen Formen zu einem Dekorationssystem. Rainaldi ist später darin noch viel weiter gegangen.

Im übrigen ist die Ausstattung der Kapellen von anderer Hand, so auch der Hauptaltar. Über der Mensa erscheint in einem Strahlenkranz eine Nachbildung von Berninis Tabernakel in St. Peter, welche das verehrte Bild umschließt. Etwas Ähnliches muß schon Rainaldi geplant haben, da eine eigne Altararchitektur nur in ein Mißverhältnis zu der einfassenden Bogenstellung geraten wäre, die jetzt in Verbindung mit der Concha

die architektonische Fassung des Hauptaltars darstellt. An Stelle der festen, architektonischen Rahmung ist ein Raum getreten, in dem das Altarbild erscheint.

Wie erfüllt nun dieses Innere seinen eigentlichen Zweck, dem Gottesdienst, vor allem der Messe zu dienen? Die Antwort lautet, daß hierin der Bau seinen ganzen Zweck gesucht hat. Der Gläubige steht beim Eintritt sogleich in richtiger Entfernung vom Altar, die Breitenausdehnung des Hauptschiffes gibt einer großen Menge die Möglichkeit, der Messe gleich gut folgen zu können. Auf das Nachdrücklichste ist von diesem Raum derjenige geschieden, den die Brüder bezeichnender Weise das Sanctuarium nannten. Man sah den Priester und seine Ministranten nicht aus einer Tür kommen, er steht plötzlich zwischen den Säulen in einem eigenen, anders gearteten, lichteren Raum, der von dem Hauptschiff getrennt ist, wie etwas Heiliges von seiner profanen Umgebung. Nichts lenkt den Blick von der Messe ab, keine Hallen, weitläufige Querschiffarme und dergleichen.

Nach denselben Gesetzen wie das Innere ist das Äußere gestaltet. Dabei konnte Rainaldi dem konsequent entwickelten römischen Fassadentypus folgen. Über einem Stockwerk von fünf Achsen erhebt sich ein zweites mit drei Achsen, seitlich durch Voluten verbunden. Eine korinthische Ordnung am unteren Geschoß, eine komposite am oberen geben der Front ein starkes Relief, das sich nach der Mitte zu steigert. Hier gibt das Portalmotiv, welches oben am Fenster aufgenommen wird, das eigentliche Zentrum für die Fassade ab. Die Säule hat fast durchgängig den Pilaster ersetzt. Trotzdem wird die Bildung eines Portikus vermieden. Nicht in regelmäßiger Abfolge sollte die Säule erscheinen, sondern rythmisch um die einzelnen Achsen gruppiert. Die Wand konnte nicht entbehrt werden, obwohl sie fast ganz in einer schattigen Tiefenzone verschwindet.

Madernas S. Susanna stand als Vorbild am nächsten. Dort hatte sich im unteren Geschoß die Säule schon in den drei mittleren Achsen eingestellt. Die Steigerung nach der Mitte

verband sich mit einem Heraustreten aus der Tiefe. Schon wird, dem kräftigeren Relief entsprechend, die unbelebte, neutrale Mauerfläche möglichst ausgeschaltet. Jedoch Rainaldi geht darüber weit hinaus. Sechsmal springt die Ordnung zu Seiten der fünf Achsen vor. Sie beginnt auf den äußeren Seiten mit einem einfachen Pilaster, der den Anschluß an die schlichtflächigen Fassaden der Kollegienhäuser herstellt. Darauf folgt beim ersten Vorsprung eine Halbsäule, dann entwickelt sich die Vollsäule, zuerst im rückliegenden Teil noch halb im Schatten, um dann zu Seiten der mittleren Achse frei vor die Fassade zu treten. So wie die Säule wird das stark verkröpfte Gesims sechsmal vorgestoßen. Dieser Rhythmus ist umso wirksamer, als das Gesims sich in den seitlichen Bauten ungebrochen fortsetzt. Die Basen der Säulenordnung sind außerordentlich hoch. Dazu kommt, daß jede für sich isoliert ist. Gerade daran hat das 18. Jahrhundert Anstoß genommen.[1]) Jedoch Rainaldi erreichte, daß er das untere Geschoß hoch heraufführen konnte, ohne doch die Säulen allzu schwer bilden zu müssen.

Im Mittelfelde tritt die Portalumrahmung mit einem auf jonischen Säulen ruhenden, stark verkröpften Rundgiebel gleichfalls in die vorderste Ebene vor. Man vergleiche, wie dagegen die seitlichen Portale sich nur als rechteckige Ausschnitte der Wand mit eingestellten Säulen öffnen. Beherrschend wirkt das Motiv der mittleren Portalumrahmung durch die Wiederholung des Giebels, der in größeren Dimensionen über den flankierenden Säulen der Hauptordnung als Spitzgiebel erscheint.

Das obere Geschoß entwickelt sich völlig dem unteren gleich, nur in kleineren Dimensionen. Die Bewegung an sich ist gesteigert. Wesentlich trägt dazu bei, daß zweimal an entscheidender Stelle eine Rundform eingesetzt ist. Sie erscheint im Fenstergiebel, der wieder mit wagerechten Gesimsstücken auf den beiden Säulen ruht, und dann oben im Giebelfelde in einer größeren Form, die sich über die flankierenden Säulen der Mittelachse spannt. Man empfindet die verschiedene Form

---

[1]) Siehe das im Vorwort erwähnte Urteil des Milizia.

dieses Bogens im Sinne einer Bewegung. Hat die Gestalt des Fenstergiebels etwas Federndes, nach oben Drängendes, so scheint sie hier oben in rascher Bewegung zu einer neuen Form umgeschlagen zu sein, die abschließend das Untere zu überspannen vermag. Erreicht ist dies nur dadurch, daß der Giebel statt an die inneren Kanten der wagerechten Gesimsstücke sich an die äußeren ansetzt.

Beim Anblick des Ganzen wird man an zerklüftete, antike Ruinen erinnert, besonders bei den mit Halbsäulen und Pilastern besetzten Eckpfeilern, die sich mit ihren mannigfach verkröpften Gebälk- und Giebelfragmenten gegen die Luft absetzen. Wie sehr man diesen Anblick liebte, zeigen die Bilder römischer Ruinen, die zu einer ganzen Bildgattung der italienischen Malerei geworden sind.[1])

An dieser Fassade sind die Felder ohne Dekoration geblieben, da keine Fläche mehr vorhanden ist, um sie anzubringen. Die eigentliche Wand liegt zu weit zurück und hat ihren Mauercharakter, der sie zur Aufnahme von Nischen geeignet macht, verloren. Daher entstand der Plan, zwischen den Säulen Freiskulpturen aufzustellen,[2]) und darüber fliegende Engel in Relief ohne jegliche architektonische Rahmung in die Wand einzulassen. Für den oberen Giebel war eine Gruppe vorgesehen. Zwischen Engeln, die auf den Rundgiebeln fußen, sollte eine in einer Glorie emporschwebende Maria erscheinen. Wenn diese Skulpturen nicht ausgeführt wurden, so mag als Grund mitgesprochen haben, daß die Entwicklung der Säulenfronten, das eigentliche Thema der Fassade, ohne Skulpturen umso eindringlicher und klarer wirken mußte. Allerdings war stets damit gerechnet, daß sie von dem richtigen seitlichen Standpunkt aus gesehen würde, in dem sich die Säulen zusammenschieben und die leergebliebenen Flächen verdecken.[3])

---

[1]) Leandro Ozzola, Le Rovine Romane nella pittura del XVII e XVIII secolo, in l'Arte, Anno XVI, Fasc. I. u. II.

[2]) Siehe Rossi, G. J., Il nuovo teatro . . . Lib. I. t. 39.

[3]) Wie leer die Fassade unverkürzt wirkt, zeigt die Aufnahme bei Magni, il Barocco di Roma.

Die anschließenden Kollegienhäuser waren von Rainaldi mit in den Entwurf einbezogen worden. Je ein mittlerer Teil sollte durch ein Portal und einen für die Kirchenglocken bestimmten Aufsatz hervorgehoben werden. Davon ist nichts ausgeführt worden. Das Kollegienhaus auf der Westseite erhielt sogar ein störendes oberes Stockwerk. Trotzdem wurde das für die Wirkung Wichtigste erreicht: der Kontrast schlichter heller Flächen zu dem starken Relief und dem Schattenspiel der Fassade. Die Eingliederung durch ein fortlaufendes Gesims von gleicher Höhe ist schon erwähnt worden.

S. Maria di Monte Santo und S. Maria de' Miracoli.

Alexander VII. erteilte Rainaldi noch einen anderen wichtigen Auftrag, den Bau der beiden Marienkirchen an der Piazza del Popolo, zur Linken S. Maria di Monte Santo, zur Rechten S. Maria de' Miracoli. Am 15. März 1662 wurde der Bau begonnen.[1]) Über die Tätigkeit Rainaldis berichtet Baldinucci:[2]) „Fu il Rainaldi adoperato dallo stesso Papa (Al. VII) in fare il disegno e modello de due bellissimi Tempi in sulla piazza del popolo, uno de' quali, cioè quello di S. Maria de' Miracoli, egli medesimo condusse con propria assistenza fino da' fondamenti, come si raccoglie da' segni, che vanno in istampa; fra i quali uno ve n'è intagliato per mano di Giovambattista Falda." Der Tod Alexander VII. 1667 unterbrach die Arbeit. 1671 nahm der Kardinal Girolamo Gastaldi den Bau wieder auf. An Stelle Carlo Rainaldis traten Bernini und Carlo Fontana. Titi spricht sich über den Anteil des einzelnen folgendermassen aus[3]): „.. col pensiere del Bernino ed assistenza del cav. Fontana seguitando il disegno del Rainaldi." Man begann am 22. März 1671 mit S. Maria di Monte Santo.[4]) Auf einem römischen Stadtplan

[1]) Mancini, Federico, Roma antica e moderna, 1677.
[2]) Baldinucci op. cit. III. p. 364.
[3]) Titi op. cit. ed. 1763, p. 387.
[4]) Mancini, op. cit.

von 1699 sieht man schon die Kirche mit der Kuppel dastehen, während diese bei S. Maria de' Miracoli noch fehlt. Auch Titi weiß 1674 bei der Besprechung beider Kirchen[1]) nur von S. Maria di Monte Santo die Vollendung zu berichten. 1675 konnte die Einweihung nach der Inschrift vollzogen werden. Jedoch erst am 3. September 1678, wie der Priester Cervini in seinem Diario es vermerkt, wurde das Fest zur Eröffnung der Kirche begangen. Unterdessen war auch der Bau von S. Maria de' Miracoli soweit gekommen, daß man ihn im Jahre 1679 zur Vollendung brachte.

Was am Außenbau jedem der drei Architekten Rainaldi, Bernini und Fontana zuzuschreiben ist, läßt sich dadurch feststellen, daß sowohl Rainaldis[2]) wie auch Fontanas Entwurf im Stich erhalten ist. Der Vergleich mit den ausgeführten Bauten ergibt, daß von Rainaldi die Idee des Ganzen stammt.[3]) Nach seinem Entwurf wurden die Portiken und seitlichen Fassaden bis zum Ansatz der Attika ausgeführt. Dagegen ist für den oberen Teil beider Kirchen der abweichende Plan Berninis maßgebend geworden. Fontanas Entwurf, den er 1674 stechen ließ, fand keine Berücksichtigung. Beim Ausbau des Innern veränderte man bei S. Maria di Monte Santo den kreisrunden Grundriß des Rainaldi[4]) ins Ovale. Dagegen war man bei S. Maria de' Miracoli an die schon liegenden Fundamente gebunden. Doch ist das Innere der beiden Kirchen, die nicht in erster Linie für den Kultus errichtet wurden, von untergeordneter Bedeutung. Sie verdanken ihr Entstehen dem Bemühen Alexanders VII. um die Umgestaltung der Piazza del Popolo.

---

[1]) Studio, ed. 1674, p. 426: Hora si finisce quella di Monte Santo.

[2]) Giov. Jac. Rossi, Il nuovo teatro . . . Lib. I. Roma 1665, tav. 7. Davon weicht ab eine Federzeichnung der Albertina von Lieven Colyn aus dem Jahre 1664, die vielleicht auf einen früheren Entwurf von Rainaldi zurückgeht. Klarer als wie in dem später ausgeführten ist hier die Anlage eines griechischen Kreuzes ausgebildet, indem auch den Querarmen Giebelfronten vorgeblendet sind.

[3]) So auch stets in der Lit.: Titi, ed. 74, p. 426: „. . . ne fù Architetto il Cav. Rainaldi, e ne diede il disegno bellissimo, che và in stampa."

[4]) Titi, ed. 1686 p. 355.

Den äußeren Anstoß gab der Einzug der Königin Christine von Schweden. Schon die Natur schien hier einen Vorhof für die Stadt geschaffen zu haben. Der Pincio schiebt sich gegen den Tiber vor, so daß sich eine Einfallspforte bildet, dann weicht der Hügelzug nach Osten zurück, der Tiber biegt um nach Westen, so kann sich die Stadt breit entfalten. Dieser Bodengestaltung folgend, mündet die Via Flaminia durch ein Stadttor in die Piazza del Popolo, von wo aus drei Straßen in das Innere der Stadt führen. Kein sichtbareres Zeichen für das Eintreten in einen weit sich dahin streckenden Stadtorganismus nach langer Wanderung auf schmaler Straße konnte es geben, als diese drei strahlenförmig auseinandergehenden Straßenzüge. Die Piazza del Popolo gehört also nicht zu den geschlossenen Plätzen, deren Raumschönheit in der Form liegt. Wie das zwischen Eingang und Treppenhaus gelegene Vestibül ist sie bedingt als Vereinigungs- und Ausgangsstelle. Diese vorgefundene Form kam den Tendenzen des 17. Jahrhunderts entgegen. Die Forderung einer auf das Optische eingestellten Kunst ging nicht auf ein Begrenzen, ein Erfassen des Volumens, sondern auf Erschließung der Tiefe, Durchbrechung aller Massen, um den Durchblick, das Entlanggehen mit dem Auge zu ermöglichen. Sixtus V. hatte durch Aufstellung des Obelisken einen Blickpunkt für die hier mündenden Straßen geschaffen. Auch die beiden Längsseiten waren schon in eine Flucht gebracht, so daß sie vom Tor aus divergierten. Als schlichte Einfassung lenkten sie keinen Blick von dem Schauspiel der sich ausbreitenden Stadt ab.

Es hieß nun für die drei strahlenförmig auseinandergehenden Straßen ein Tor zu schaffen. Zugleich sollten die beiden, gegen den Platz zu in Spitzen verlaufenden Stadtviertel eine Front erhalten, die Häusermassen einen monumentalen Ausdruck finden. Diese Beziehung zum Stadtganzen wurde lebhaft empfunden „..... e rendono l'ingresso in Roma tanto maestoso, che ben s'argumenta da questo principio quante maraviglie possa in se racchiuder Città si famosa. ...“ [1])

[1]) Titi, ed. 86, p. 355.

Rainaldi löste die Aufgabe durch zwei kuppelgekrönte Zentralbauten. Die aus der Tiefe der drei Strassenperspektiven herankommenden Horizontalen wurden in einer unteren Ordnung um den Kirchenkörper herumgeführt, während die Vertikalen zu einer Kuppel emporstiegen, die sich über die ganze hinter ihr liegende Häusermasse zu spannen scheint. Es ergab sich eine Situation, die ganz den Absichten des Barocks entsprach, den architektonischen Körper von einem großen Bewegungszug umfluten zu lassen.

Daß die Achsen beider Kirchen nicht parallel zueinander liegen, ergibt sich aus dem ganzen Platzsystem, das überall nur auseinanderlaufende Linien bringt. Wären sie als Zwillingskirchen auch hierin gleich orientiert worden, dann hätten sie nur noch als Einfassung des Korso gewirkt. So aber wird eine jede als Front dem ganzen Häuserblock vorgestellt. Zugleich wurde das ungebrochene Verlaufen der Horizontalen vermieden, was man seit der Mitte des Jahrhunderts mit Absicht anstrebte.[1])

Bei der Gliederung des unteren Geschosses mußten geschlossene Wandflächen vermieden werden, die nicht mit den Tiefen-Räumen dreier Straßen korrespondiert hätten. Eine durchsichtige Form war nötig, die etwas mit der Straße Verwandtes in sich trägt: So kam Rainaldi zu seinen Säulenportiken und restituierte damit eine Form, die mit der Verwerfung von Michel Angelos Fassadenprojekt von St. Peter für die erste Periode des Barocks als nicht stilgemäß bezeichnet worden war. Damit war wieder ein Stück der antiken Architektur zurückgewonnen.

Die vier Säulen des Portikus lassen in der Mitte ein breiteres Intervall frei. Dies dient im besonderen der rhythmischen Gliederung der Platzseiten. Wie in einem Triumphbogen größere und kleinere Bogen korrespondieren, so schließen sich die Straßenöffnungen mit diesen mittleren Intervallen zu einer rhythmischen Folge zusammen. Die Säulenordnung setzt sich an der Kirchenwand weiter fort und sucht die Verbindung

---

[1]) Bei einer ähnlichen Anlage, den beiden Pavillons in den Orti Farnesiani, ließ Rainaldi die Tiefen-Achsen der Bauten konvergieren; auch am Altarbau ging er von der Durchführung gerader Fluchtlinien ab.

mit den Straßenfluchten durch einen zurückweichenden, konkav geschwungenen, von zwei Säulen flankierten Teil, der als seitliche Türachse verwendet wird. Somit legt sich der Portikus nicht wie am Pantheon vor eine im Rund verlaufende Kernmauer, sondern wird durch die konkave Einziehung mit der Mauermasse vorgeschoben. Wie vorgestoßen aus der Tiefe sollen die Kirchen vor dem Blicke auftauchen. Diesem Bewegungseindruck diente auch die sechsstufige Treppe. Eine anders empfindende Zeit hätte die Treppe nur dem Portikus als Sockel gegeben, jetzt wurde sie längs der Front bis an die flankierenden Säulen geführt. Die konkave Form der Flanken, das Herauswachsen des Portikus zeichnete sich so noch einmal auf dem Boden der Straße ein.

Über dieser Säulenordnung wollte Rainaldi eine hohe zweiteilige Attika aufführen. Die Säulen sollten sich als Sockel für einen Statuenkranz fortsetzen. Dann folgte ein hoher Tambour für die Kuppel, die mit ihrer schlanken Form wie ein turmartiger Aufbau wirkt. Von diesem Entwurf kamen — wie schon erwähnt — nur die Fassadenteile zur Ausführung. Alles übrige ist verändert worden. Bernini ließ die hohe Attika verschwinden und gab dafür seiner Kuppel eine viel breitere zwölfteilige Gestalt, die sofort hinter einer mit Statuen verzierten Balustrade ansetzt. Die Laterne erhielt eine leichtere Form. Ihre Voluten werden durch Kandelaber ersetzt. Oben schließt an Stelle der kleinen Halbkugel ein zweiteiliger Kegel ab, dessen Flächen sich konkav einziehen. Fontana mußte sich bei S. Maria de' Miracoli an Berninis Entwurf halten, nur gab er seinem Kuppelbau einen achtseitigen Grundriß.[1])

Die beiden breiten Kuppeln gaben den Kirchen ungleich mehr Volumen, wodurch sie imposanter wirkten. An Stelle der etwas ungefügen Attika Rainaldis tritt die gefällige Balustrade. Trotzdem erscheint das, was Rainaldi anstrebte, wertvoll genug,

---

[1]) Sein eigentlicher im Stich erhaltener Entwurf stellt eine Zwischenstufe dar. Die Zwölfteiligkeit ist schon vorhanden, dagegen ist Rainaldis Attika beibehalten.

um ihm nachzugehen. Die hohe Attika seines Entwurfes isoliert sich von der schlanken Kuppel und gehört ganz dem Unterbau an. Mit diesem zusammen schließt sie sich an die senkrechten Wände der Straße an, erscheint als deren Fortsetzung. Die einzelnen Sockel, die die Attika durchsetzen, werfen starke Schlagschatten darüber. Ihre Vertikalen setzen die der Fensterreihen der Straße fort. So wurden Rainaldis Kirchen zu einem Schmuck zweier Blockfronten, wie sie heute die Stadtbaukunst wieder fordert. Mit den schmalen Straßen, die in der starken Verkürzung nur wenig Fläche zeigen, harmoniert die schlanke Form der Kuppeln. Die beiden Türme sind erst im 18. Jahrhundert entstanden. Den von S. Maria de' Miracoli hat der Cav. Navona errichten lassen, der sich nach Weggang der Franziskaner im Jahre 1793 in dem angrenzenden Klostergebäude einrichtete. Zur gleichen Zeit ist auch der von S. Maria di Monte Santo von dem Architekten Girolamo Theodoli geschaffen worden.[1])

Die Idee des Ganzen ist neu. Dagegen folgt Rainaldi im einzelnen den Intentionen, die ihm die römischen Bauten gaben. Für zwei korrespondierende Zentralbauten waren die Vorbilder durch die beiden päpstlichen Kapellen von S. Maria Maggiore gegeben, deren Kuppeln sogar fast unverändert übernommen wurden. Der Stadt als Ganzes kam ein solches Verfahren zugute, an verschiedenen Stellen ein gleiches Motiv, nach den vorhandenen Verhältnissen abgewandelt, wiederzufinden. Auch der Anschluß geschwungener Achsen an einen Portikus war schon vorher an der Fassade von S. Agnese gebracht worden. Wenn diese wie mit zwei Armen in die Platzwand eingreift, so biegen sich bei den Marienkirchen gleichgeschwungene Teile nach den aus der Tiefe herankommenden Straßenfluchten zurück.

Das Innere beider Kirchen ist von geringerer Bedeutung.[2]) Bei S. Maria di Monte Santo hat Rainaldi daran keinerlei Anteil

---

[1]) G. Moroni, Dizionario di erud. stor.-eccles. Venezia. 1840—61, Vol. VII. p. 147.

[2]) Titi ed. 1686, p. 355.

genommen. Daß hier Bernini allein maßgebend war, erkennt man vor allem daran, wie seine zwölfteilige Kuppel sich von unten auf entwickelt. Aber auch Bernini hat hier allein dafür gesorgt, daß ein Inneres im Sinne seiner Schule entstehe. In S. Andrea al Quirinale hatte er das Vorbild aufgestellt. Dieser bedeutende Bau, dessen Inneres das Pantheon im barocken Sinne umbildet, wurde bisher allzu spät für das Jahr 1673 angesetzt. Riegl deckte den Irrtum auf. Marcel Reymond setzt die Grundsteinlegung auf 1658 fest. Die demnach später entstandene Marienkirche an der Piazza del Popolo bedeutet jedoch keine Verbesserung. Das bei S. Andrea quergelegte Oval liegt hier der Platzform entsprechend in der Längsachse. In der Anordnung der Kapellen und der Ausgänge mit darüber befindlichen Sängertribünen gleichen sich beide Bauten. Durch die Anlage einer tiefen Chorkapelle wird jedoch die Kirche an der Piazza del Popolo eine Zwitterschöpfung, in der Elemente des Zentralbaues und der Langhauskirche aneinandergefügt sind. Eine besondere Schwierigkeit in der Frage der Beleuchtung hat Rainaldi durch die Anlage des Portikus den späteren Vollendern des Baues verursacht. Der Giebel der Vorhalle wie auch die Attika machten es unmöglich, an gleicher Stelle Fenster anzubringen. Diese erschienen erst im eigentlichen Tambour unterhalb der Kuppel. Bernini hat durch Beseitigung der Attika den Entwurf verbessert. Aber trotzdem erschienen im Innern die Fenster nicht über dem Gesims, sondern allzuhoch zwischen den Rippen, wodurch die Zone des Gesimses umso breiter wird, dessen Schwere schon Milizia getadelt hatte. So rächt sich im Innern, daß beide Bauten nur für die Außenansicht entworfen waren. Wo Bernini die Hand frei hatte, wie an S. Andrea al Quirinale lautete die Lösung ganz anders. Auf die Aussenansicht der Kuppel wird verzichtet. Sie wird durch hoch hinaufgeführte Seitenwände verdeckt. So dürfen die Fenster an der Außenseite unterhalb des Hauptgesimses zu sitzen kommen, während sie im Innern an der geeignetsten Stelle direkt über dem Gesims am unteren Rand der Kuppel erscheinen.

Bei S. Maria de' Miracoli wurde der kreisrunde, achtteilige Grundriß des Rainaldi beibehalten. Daher konnte auch bei der Hochführung des Baues durch Carlo Fontana,[1]) dessen Formen sonst überall kenntlich sind, die Art des Rainaldi nicht völlig verwischt werden. An Stelle der gleichmäßigen Reihung von Kapellen wie bei S. Maria di Monte Santo sind in der Querachse zwei grosse, in den Diagonalachsen auf der Chorseite zwei kleinere Kapellen, auf der Eingangsseite zwei Türen zu seiten des mittleren Hauptportals angeordnet. Dazu kommt, daß den seitlichen großen Kapellen ein besonderer Rahmen durch vortretende Pilaster gegeben wird, die über dem Gesims einen Giebel tragen. Der Tambour wird als solcher behandelt und nicht wie bei S. Maria di Monte Santo zur Kuppel gezogen. Die Fenster sind größer und werden tiefer hinabgeführt. Im Verein mit den Giebeln der Kapellen wirken sie dahin, daß die breite trennende Zone zwischen unteren Kapellen und oberen Fenstern hier weniger auffällt als bei der Schwesterkirche.

S. Andrea della Valle.

Im Pontifikat Alexander VII. vollendete Rainaldi noch ein drittes Hauptwerk, die Fassade von S. Andrea della Valle. Er hat sich damit den besonderen Beifall des römischen Volkes errungen.[2]) Von der beabsichtigten Wirkung kann man sich heute nur schwer noch ein Bild machen, da die Umgebung zu ungunsten der Fassade verändert worden ist. Maderna, der erste Architekt von S. Andrea, hatte durch Überbauung eines Platzes, der Platea Siena, und Niederlegung zweier Häuserblocks der mächtigen Kirche Raum geschaffen. Mit Absicht ließ er

[1]) Zuschreibung bei Dom. de Rossi, Studio d'architettura civile. Tom. 3, Roma 1721, tav. 31.

[2]) Baldinucci op. cit. sec. V. p. 489: „Ma non minor reputazione arrecò al Rainaldi la costruzione della bellissima facciata di Sant' Andrea della Valle, Chiesa de' Cherici Regolari Teatini . . . ma il Rainaldi, sempre simile a se medesimo, la nobilitò per modo, che ell' ha il grido di tutta Roma."

Alexander VII. ließ eine Medaille prägen mit der Ansicht der Fassade. Bonani, Numismata Pontificum II. p. 650.

die Fassade aus der Straßenflucht der engen Strada della Valle zurücktreten, so daß sich ein kleiner Vorplatz vor der Kirche bildete.[1]) Aus der Enge der Straße heraustretend, sah man in naher Entfernung den Bau in kühner Verkürzung vor sich stehen. Durch die Durchführung des Corso Vittorio Emanuele gingen diese günstigen Bedingungen verloren. Die Straße hatte sich so erweitert, daß die Fassade in ihrer Flucht zu stehen kommt. Jetzt wirkt die Schrägstellung zur Straßenrichtung unglücklich, macht es unmöglich, sie mit den Häuserfronten zu verbinden. Wie der Vorplatz verschwand auch ein Teil der Treppe, die einst mit gerundetem Mittelteil weit vorgezogen war.

Die Baugeschichte der Kirche behandelt ausführlich Attilio Boni in einer Schrift „La Chiesa di S. Andrea della Valle“.[2])

S. Andrea war 1625 durch Carlo Maderna bis auf die Fassade zur Vollendung gebracht worden. Deren Bau ist nach der Inschrift über der Eingangstür im Innern dann durch testamentarische Verfügung des im Mai 1655 verstorbenen Kardinals Francesco Peretti gesichert worden. Da die Summe im Jahre 1655 noch nicht vorhanden war und erst nach 15 Jahren durch Verzinsung die nötige Höhe erreichen sollte, muß man den Beginn der Arbeit nicht in dieses oder die nächsten Jahre setzen. Als Endtermin gibt die Fassade 1665 an.

Attilio Boni möchte S. Andrea ausschließlich als eine Schöpfung Madernas hinstellen. Nach ihm hätte Rainaldi keinen wesentlichen Anteil an dem Entwurf der Fassade gehabt. Dies zu begründen, weist Boni auf Baglione hin.[3]) Bei diesem finden wir jedoch nur die Bemerkung, daß der Entwurf der Fassade von Maderna stamme und im Stich erschienen sei. Da Bagliones Werk schon 1644 erschienen ist, so konnte von einem Anteil Rainaldis noch nicht die Rede sein. Eine bessere Stütze seiner Ansicht findet er unter den Baurechnungen, die von 1601—1629 datieren. Auf Seite 3 des libro delle spese ist unter dem

---

[1]) Siehe Nolli, Nuova pianta di Roma, l'anno MDCCXLVIII.

[2]) Conferenza letta all Associazione Archeologica Romana 8 Dicembre 1907. Roma 1907.

[3]) Vite de' pittori, scultori et architetti, Roma 1642, p. 309.

30. August 1629 eingetragen: „A Mastro Fontana muratore per aver messe a posto le colonne della facciata scudi 400“.

Daraus geht mit Sicherheit hervor, daß mit der Ausführung von Madernas Entwurf damals begonnen wurde. Die weitere Schlußfolgerung jedoch, daß nun die ganze Fassade nach seinem Plan späterhin ausgeführt wurde, ist nicht begründet Boni unterläßt es, den bei den gleichzeitigen Autoren erwähnten Stich von Madernas Fassade, wie sie im Jahre 1624 geplant war, heranzuziehen.[1]) Vergleicht man ihn mit der ausgeführten Fassade, so findet sich eine genaue Übereinstimmung des Sockels, der Säulen, Halbsäulen und Pilaster der unteren Ordnung. Alles übrige, das Gesims der unteren Ordnung, die Felder zwischen den Säulen, das Portal und die vier Nischen, schließlich das ganze obere Geschoß weichen in der Ausführung völlig von dem Entwurf Madernas ab. Diese Scheidung wird durch die stilistische Untersuchung bestätigt.

Demnach ist unter Madernas Leitung die Säulenordnung errichtet worden. Dann blieb der Bau liegen, bis der jüngere Meister das Werk vollführte, zwar durch die Grundrißlinie und die schon stehenden Säulen in der Einteilung und den Verhältnissen der unteren Ordnung gebunden, jedoch noch frei genug, um mit seinem Stil durchdringen zu können. Dieses durch die Vergleichung des Stiches mit der Fassade erlangte Resultat wird auch von den Autoren durchwegs bestätigt.

Baldinucci op. cit. p. 489: „...... il quale (Carlo Maderna) anche aveva lasciato condotto di sua mano un bel disegno, che fu poi intagliato in rame; ma il Rainaldi, sempre simile a se medisimo, la nobilitò per modo, che ell' ha il grido di tutta Roma.“

Gia. Dom. Francini, Descrizione di Roma, 1677: „.... la facciata sopra il primo basamento è stata finita da Papa Alessandro VII. ....“

Pancirolo, Roma sacra e moderna, 1725, p. 578: „... la facciata fu archittata dal Cav. Carlo Rainaldi, non essendo stato di piena sodisfazione il disegno fatto del sudetto Maderna.“

---

[1]) Gab. delle Stampe in Roma 46, p. 7.

Das gleiche bei Titi, ed. 1674, p. 145 und Ritratto di Roma moderna, Libr. di M. de Rossi a Pasquino, 1689, p. 385.

Diese Baugeschichte ist auch insofern wichtig, als man bei einem Vergleich mit der Front von S. Maria di Campitelli infolge des geringeren Reliefs die von S. Andrea für die ältere halten könnte, in der noch die Verbindung mit Portas Fassade des Gesù zu spüren sei. In Wahrheit sind Rainaldis Bauten ziemlich gleichzeitig um 1660 entworfen. Was man bei S. Andrea als älter empfindet, geht auf Madernas Anteil zurück. Dieser entwickelt, wie der Stich zeigt, seine schon bei der Fassade von S. Susanna hervorgetretenen Ideen konsequent weiter. Die Säule erscheint jetzt auch im oberen Geschoß. Jedoch die Steigerung nach der Mitte zu, die von einfacher zur gekuppelten Säule vorschreitet, ist gewichen infolge einer auf Entfaltung in die Breite hinwirkenden Tendenz. Neben der Mitte wurden jetzt auch seitliche Teile hervorgehoben. Bei S. Agnese prägt sich dies in dem System flankierender Türme aus. Pietro da Cortona verzichtete sogar auf den Giebel. Seine Fassade von S. Luca e Martina erscheint wie eingespannt zwischen den Eckpfosten. Bei S. Andrea kommt Maderna zu dem System der gleichmäßigen Reihung gekuppelter Halbsäulen. Im untern Geschoß folgt er der Anordnung von S. Susanna. Zu seiten des mittleren Feldes treten die inneren flankierenden Säulen der Hauptordnung mit einem auf dem Gesims ruhenden Giebel vor. Die anschließenden Achsen treten gegen diese Mitte je um ein Stück zurück. Dagegen verkröpfen sich im oberen Geschoß die vier Halbsäulenpaare gleichmäßig vor einer ebenen Fläche. Die Felder werden von Nischen ausgesetzt, deren abschließendes Gesims als Gurt hinter den Säulen durch die ganze Ordnung weiterläuft. Über den Nischen folgen große Reliefbilder, die sich in die Kapitälzone hineinschieben. Das Ganze überdeckt ein einfacher, ungebrochener Giebel. Die seitlich einfassenden Voluten haben ihre einstige, die Stockwerke verbindende Funktion verloren. Sie bestehen nur noch aus senkrecht sich abrollenden Bändern, deren unterer schneckenförmiger Abschluß wie ein dekorativer Aufsatz wirkt. Gegenüber einem solchen Entwurf

hat Rainaldi etwas vollkommen Neues geschaffen. Auch dort, wo er gebunden war, in der Ordnung des unteren Geschosses, brachte er doch seine Ideen zum Ausdruck.

Um hier die Mittelachse kräftiger hervortreten zu lassen und zugleich die gekuppelten Halbsäulen fester zusammenzufassen und gleichmäßig nach oben durchzuführen, läßt er über den Zwischenweiten der die Mitte flankierenden Felder das Gebälk zurücktreten. Die vier Säulenpaare werden konsequent durch die beiden Geschosse geführt und setzen sich selbst durch das obere Giebelfeld durch. Auch darin unterscheiden sich die beiden Entwürfe, daß bei Rainaldi der Giebel über der Mittelachse der unteren Ordnung verschwindet. Ihm lag vor allem daran, das Haupt der Fassade zu betonen, und so läßt er ihn als zersprengten Rundgiebel im Giebelfeld wieder auftauchen. Hier tritt das Thema der vorgestoßenen Mitte und der sich isolierenden Eckpfeiler am kräftigsten in der wildgezackten Giebellinie hervor.

Bei dem Schmuck der einzelnen Felder übernimmt Rainaldi von Maderna die Statuennische. Aber an Stelle des rundbogigen Schlusses tritt der gerade Sturz. Die Figuren sollten nicht mit einer architektonischen Rahmenform in feste Verbindung treten. Viel zu sehr auf Licht- und Schattenwirkung angewiesen, brauchten sie eine eigene Zone. Die Giebel dieser Nischen hatten in beiden Entwürfen dem Architekten die Möglichkeit gegeben, eine Horizontale durch die ganze untere Säulenordnung durchzuführen. Maderna findet diese in einem Gurt, der von den Säulen überschnitten wird. Ein derartiges in der Fläche bindendes Glied kam für Rainaldi nicht in Frage. Er brachte die Architekturglieder in eine Reihe rhythmisch korrespondierender Formen. Wenn Maderna das Verschiedenste durch einen Gurt zusammenband, wird an Rainaldis Fassade das Verbindende in den fünfmal energisch vorgestoßenen Giebeln gefunden. Ihr eigentliches Leben erhält diese Reihe durch den Wechsel von Rund- und Spitzgiebel durch das Anschwellen und Verstärken nach der Mitte zu. Dies war wieder eine Aufgabe, die Formen von Stufe zu Stufe plastischer zu entwickeln. Kleine Puttenköpfe tragen auf den äußeren Seiten die Rundgiebel, worunter

sich flache, triglyphengeschmückte Klötze als Stützen setzen. Diese gehen in dem nächsten Feld in kräftig bewegte Konsolen über und schließlich folgt die stärkste Steigerung in der Mittelachse. Trotz der größeren Dimensionen hat Rainaldi dafür gesorgt, daß hier die untere Giebelseite in gleicher Höhe mit den seitlichen zu liegen kommt. Über den mächtigen Konsolen erscheint ein Gebälk mit rund sich ausbauchendem Fries, ein den antiken Ordnungen entnommenes Motiv, das jetzt um seines Bewegungseindruckes willen viel angewandt wurde. Die Absicht des Architekten wird durch den Bildhauer unterstützt. Das Relief wird in den mittleren Achsen bedeutend verstärkt, um dann in den giebelbekrönenden Figuren der Mitte zur Rundplastik zu werden. Bei den Medaillons tragenden Putten fällt jede Rahmung weg. Die Mauer ist Reliefgrund geworden, womit sie ihren eigentlichen Charakter als abschließende Fläche verloren hat. In S. Maria di Campitelli war Rainaldi noch weiter gegangen. Die Mauer liegt dort im Schatten und erscheint so als ein der Atmosphäre verwandter Grund. Im oberen Geschoß von S. Andrea ist auf figürlichen Schmuck verzichtet, was der Architektur zugute kommt. Wie Maderna läßt Rainaldi das große mittlere Fenster durch zwei Nischen flankieren. Da die oberen Reliefs wegfielen, konnten die Nischen jetzt mit ihren Giebeln hoch hinaufgeschoben werden, so daß sie mit dem ganzen Haupt der Fassade zu einer Wirkung zusammen gehen. Um den Eindruck des raschen Emporschiessens durch nichts behindert zu sehen, ersetzte Rainaldi die seitlichen Voluten durch Engelgestalten.

Zwei verschiedene Zeiten sind an der gleichen Aufgabe tätig gewesen. Wieder ist es die jüngere, die mit größerer Konsequenz zu Werke ging.

S. Maria Maggiore.

Das letzte bedeutende Werk Rainaldis war die Gestaltung der Rückseite von S. Maria Maggiore. Für sie hatte Bernini im Auftrag Clemens IX. eine glänzende Säulenfront

entworfen.[1]) Der Ausführung setzte sich schon während der Lebenszeit des Papstes wegen der allzu großen Kosten Widerstand entgegen. Ein ursprünglicher Entwurf plante sogar einen Kuppelbau, in dem Clemens bestattet sein wollte. Man ließ diesen Plan fallen, aber trotzdem überstieg das verkleinerte Projekt das, was man am Ende des 17. Jahrhunderts sich in Rom an einem Bau leisten konnte. Dazu kam, den Entwurf unpopulär zu machen, daß die alte Tribuna mit dem kostbaren Mosaik hätte abgetragen werden müssen, um dem größeren Bau Platz zu machen. Nach dem Tode des Papstes, des einzigen, der das Projekt unterstützte, gab man es auf. Clemens X. war Bernini nicht günstig gesinnt. Er wandte sich mit dem Auftrag an Rainaldi, der ihn nach der Inschrift am Chor im Jahre 1673 ausgeführt hat.

Rainaldi löste die Aufgabe, die schon vorhandenen Bestandteile in einer mächtigen Schauseite zu verbinden und blieb doch der inneren Struktur des Baues gerecht. Wieder hat Rainaldi die Fassade für ein bestimmtes Stadtbild geschaffen.

In dem durch Gärten eingenommenen Rione Monti hatten die Päpste freie Hand, ein eigenes Straßen- und Platzsystem anzulegen. Maßgebend war die Lage der großen Basiliken, von denen zwei an der Peripherie, S. Giovanni in Laterano und S. Croce in Gerusalemme, die dritte, S. Maria Maggiore, auf halbem Wege gelegen war. Es ergaben sich also für letztere zwei Fronten, von denen jede einen Kranz strahlenförmig ausgehender Straßen erhielt. Die Rückseite war von besonderer Wichtigkeit, da man sie, von der Stadt kommend, zuerst erblickte. Sixtus V. hatte aus westlicher Richtung zwei Straßen herangeführt, die Strada Felice und Via S. Laurentii in Panisperna. Ein Obelisk gab den Blickpunkt für diese Straßen ab. Den ersten Schritt zum Ausbau der Rückfassade tat er noch selbst durch die 1586 bis 1590 von Domenico Fontana errichtete Sixtinische Kapelle, die als Zentralbau der Nordostseite der Basilika angegliedert ist. Paul der V. nahm den Plan wieder

[1]) Fraschetti, op. cit.

auf. Durch Flaminio Ponzio ließ er 1611 einen entsprechenden Bau in der Cappella Borghesiana an der Südwestseite aufführen und eine Fassade für die Rückseite entwerfen. Gleichzeitig ließ er die sich zwischen der Kapelle Borghesiana und dem Kirchenschiff bildende Ecke durch einen eingeschossigen Bau aussetzen, an der sich die untere Pilasterordnung der Kapelle fortsetzt. Dieser Anbau verdeckte den unteren Teil der Kapelle, der zu weit zurücklag, als daß er mit der Fassade verbunden werden konnte. Zugleich wird für den Kuppelbau ein breites Postament geschaffen, das ihn wie mit einer vorgelagerten Terrasse abstuft. Damit war das erste Stück einer Rückfassade geschaffen, die Kapellen und Chor in ein System einbezog.[1])

Der Kirchenkörper war zu niedrig und zu schmal, um neben den Kapellen bestehen zu können. Daher wurden die Langseiten durch mächtige Wände eingefaßt, die über das Dach der Basilika hinaufgeführt wurden. Zugleich war so für die Rückseite das System einer unteren Kolossalordnung mit einer im Verhältnis sehr hohen Attika festgelegt. Beides sollte sich nun als eine mächtige, rechteckige Wand vor die Tribuna stellen, sie der Sicht entziehen und für die beiden Eingänge zu den Nebenschiffen einen Portikus bilden, der als Rücklage die ursprüngliche Außenseite der Kirche erhalten hätte.[2]) Dieser Plan, im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts entworfen, also zu einer Zeit, die die mächtige Fassadenwand von St. Peter geschaffen hatte, konnte 50 Jahre später nicht mehr gefallen. Das Hervortreten eines runden Kernes zwischen flankierenden Bauten war ein Thema des Kirchenbaues geworden. So läßt Pietro da Cortona seine Fassade von S. Maria della Pace mit einem halbkreisförmigen Portikus aus den umfassenden Flügelbauten hervortreten. Das Herausschälen eines Kernes ließ die Tiefenstruktur eines Baues

[1]) Siehe den Stich in „Basilicae S. Maria Maioris de urbe a Liberio Papa I. usque ad Paulum V. Pont. Max descriptio et delineatio auctore abbate Paulo de Angelis.“ Roma. Ex typographia Bartholomaei Zannetti. MDCXXI.

[2]) Siehe den Stich in P. de Angelis op. cit.

auf das stärkste empfinden. Jetzt dachte man nicht mehr daran, wie Flaminio Ponzio es wollte, die Tribuna von S. Maria Maggiore zu verstecken. Bernini beabsichtigte sogar, sie zum Hauptmotiv der Rückfassade zu machen.[1]) Dabei hielt er sich doch insofern an den Entwurf des Ponzio, als auch er das Rechteck des Kirchenkörpers vorzieht, wodurch ein Vorraum entsteht, in den die Kirchentüren münden. Aber zugleich wird auch die Concha vorverlegt, so daß ein Bauteil vom andern sich löst, der Kirchenkörper über die nun weit zurückliegenden Kapellen dominieren kann. Dazu kommt noch eine um die Concha herumlaufende Säulenhalle, die auf beiden Seiten vor den Ausgängen der Nebenschiffe ansetzt, so daß diese in ihr Fortsetzung und Zusammenschluß finden. Gegenüber dieser Säulenordnung hätte sich die Kalotte nicht mehr behaupten können. Deshalb wird sie durch eine senkrecht aufsteigende Wand verhüllt, die durch kräftige Lisenenteilung und vertiefte Felder in Einklang mit dem Säulengang gebracht wird. Die für den Bau so notwendige Steigerung brachte Bernini durch ein Abstufen der Gebäudemassen hervor. Vor allem wirkt hier das Vortreten der Säulenhallen. Wichtig war noch, daß die der Apsis als Rücklage dienende Wand nicht die Form eines liegenden Rechteckes erhielt, wie dies dem alten Bau entsprochen hätte. Vielmehr wurden die beiden äußeren Felder des zweiten Geschosses, welche die oberen Ecken bilden, weggenommen. Es entsteht dadurch eine Lücke zwischen dem Kirchenkörper und den beiden Kapellenbauten, so daß sich beides freier voneinander abhebt und die Baumasse stärker gegliedert erscheint.

Das abfallende Gelände gab die Möglichkeit, die Treppe besonders mächtig auszubauen. In ihrer Form wiederholt sich die Grundrißlinie der Tribuna, ein Rechteck, dem ein Halbkreis vorgelegt ist.

---

[1]) Die erhaltene Originalzeichnung im Archiv von S. Maria Maggiore. Gestochen sind die Entwürfe Berninis und Rainaldis im Studio d'arch. civ. Tom. 3 tav. 15, 16.

Gegenüber diesem Plane bedeutet Rainaldis dann zur Ausführung gelangter Entwurf ein Verzichten. Er mußte sich mit tatsächlichen Verhältnissen bescheiden. Berninis Leidenschaft ließ ihn eine jede Aufgabe weit über das hinaussteigern, was an Forderungen in ihr lag. Bei S. Maria Maggiore führte ihn der Auftrag, für die Tribuna eine Fassade zu schaffen, dazu, die alte Form überhaupt zu verwerfen. Anders war Rainaldi. Ohne das Genie des Bernini war er doch Architekt genug, um die Bedingungen des Baues zu erkennen und zugleich die Schönheit der Lage zu erfassen. Wie an der Piazza del Popolo war das Hauptmotiv durch zwei nebeneinander stehende Kuppelbauten gegeben. Gliederten sie dort den Ausgang dreier Straßen, so war hier die Aufgabe eine entgegengesetzte. Als Schlußstein legte sich die Fassade an das Ende langer Straßenzüge. Der Vorplatz hatte auch hier keine eigene Bedeutung. So erhielt er, wie die Piazza del Popolo, zwei divergierende Wände, wie auch bei der vom Monte Magnapoli herankommenden Straße die Wände ebenfalls divergieren.[1]) Als letztes, was der Anlage der Piazza del Popolo ähnelt, ist der vor der Mitte beider Bauten errichtete Obelisk zu nennen.

Rainaldi ließ den beiden Kuppelbauten ihre wichtige Rolle als eigentliche Träger des Ganzen. Dem gegenüber ein zentrales Motiv möglichst zu steigern, lag nicht in seiner Absicht. Wie schon früher, kam er auch hier zu einer Anordnung, die zwischen zwei flankierenden Teilen eine bewegte Fläche einspannt. Der Concha konnte er so ihre alte Form belassen. Zwischen ihr und den Kapellen stellt sich als verbindendes Glied das mächtige Rechteck der Rückwand. Auch dies entsprach völlig dem alten Bau und brachte die Form des Kirchenkörpers zur Geltung, nur daß dieser durch die Weiterführung des zweigeschossigen Systems der Kapellenbauten breiter und höher wird. Da jetzt die Rückwand mit den Eckbauten in eine Ebene zu liegen kommt, läßt Rainaldi die äußeren Achsen des Mittelteils als Risalit vorspringen und vermeidet so eine unerwünschte

[1]) Siehe Nolli, Pianta di Roma, a. a. O.

Verschmelzung zu einer Gesamtfläche. Der Eckbau zur Linken wurde erst jetzt angefügt.[1])

Überall fand Rainaldi in dem Gegebenen gerade das, was er brauchte. Das Rund der Concha hebt sich durch den glattbleibenden unteren Teil wie auf einem Sockel über die seitlichen Wandflächen heraus. Zu den an das Gebälk heraufgeschobenen Fenstern, die genau an Stelle der gotischen zu stehen kommen, führt von den Seiten her in den kleinen äußeren und großen mittleren Türen eine steigende Linie hinauf. Das gleiche ergibt sich aus der nach der Mitte zu größer werdenden Breite der Achsen. Die äußeren erfahren eine bevorzugte Behandlung, um als Einfassung des Mittelfeldes hervortreten zu können. Über kleineren Türen ist hier zwischen den Pilastern ein Fenster angeordnet, ein zweites oben in der Attika, dagegen werden in der eigentlichen Türachse die Pilaster nur zur Hälfte sichtbar, auch bleibt die Attika undurchbrochen, nur durch einen Rahmen als neutrales Feld verziert.

In dieser Art, die Glieder eines Baues zu betonen, wird man den Stil Rainaldis erkennen, der im übrigen seine Fähigkeiten zeigt, aus einer gegebenen Aufgabe die Lösung zu entwickeln.

Bestimmend war aber auch hier Michel Angelo. Seine Rückseite von St. Peter gab das Vorbild für die Gliederung von großen neutralen Flächen eines mannigfach sich abstufenden Baues.

Kleinere kirchliche Bauten.

Zu den kleineren kirchlichen Aufgaben übergehend, wäre als erstes ein Bau außerhalb des römischen Weichbildes zu nennen. Wie einst für Scipio Borghese in Monte Compatri, so baute Rainaldi jetzt für Giovanni Battista wieder auf dem

[1]) Die Inschrifttafel bezieht sich zwar auf den Bau der Kapelle durch Sixtus V., ist aber durch Clemens gesetzt, dessen Wappen man an den Kapitälen findet.

Grund des Status Tusculanus die Kirche von Monte Porzio Catone. Der Ort in seiner heutigen Gestalt war eine Gründung Gregors XIII. Von ihm wurde auch der dem Heiligen Gregorio Magno geweihte Dom errichtet,[1]) der am Südende des Bergstädtchens liegt. Der sich dort schon senkende Höhonkamm hat eine umfangreiche Unterbauung notwendig gemacht. Die Inschrift vom Jahre 1766 über dem Eingang im Innern meldet, daß der Bau vór hundert Jahren von Giovanni Battista Borghese von den Fundamenten aus erneuert wurde. Demnach würde sich dies in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts zugetragen haben. Schon 1674 konnte Titi die oben zitierte Notiz bringen, daß die Kirchen von Monte Compatri und Monte Porzio nach Rainaldis Entwürfen erbaut wären.[2]) Wenn dio Inschrift meldet, daß die Kirche von den Fundamenten aus erneuert wurde, so darf man dies nicht auf den ganzen Bau beziehen. Denn allzu deutlich zeigt die zweitürmige Fassade, die am Ende der beiden sich hier vereinigenden Hauptstraßen steht, den Stil der Schule Vignolas aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Auch trennen sich in der Seitenansicht Fassade und Kirche als Bauten von ganz verschiedenen Abmessungen. Der Grund, warum diese Fassade erhalten blieb, liegt wohl an der sorgfältigen Ausführung in einem harten vulkanischen Tuffstein, der Pietra tusculana. Sie zeigt sich den römischen Bauten aus dem Kreise des Giacomo della Porta außerordentlich verwandt und verdiente Beachtung, die sie bisher nicht gefunden hat. Der gleiche Typus ist in Rom durch S. Atanasio vertreten. Bei beiden Bauten tritt die Fassade zwischen zwei Flankenteilen, die von Turmbauten gekrönt sind, risalitartig vor. Eine zweistöckige Ordnung, unten mit toskanischen, oben mit jonischen Pilastern faßt die drei Achsen des Mittelteils zusammen, das von einem Giebel überdeckt wird. Die Türme öffnen sich in vier kleinen Rundbogen nach der Seite. Darüber Kuppeln mit

[1]) Eschinardi, Descr. di Roma e dell' Agro Romano, 1750 p. 253. Giuseppe Marocco, Monumenti dello Stato Pontificio. Roma 1835 Tom. VII p. 142.

[2]) Titi, ed. 1674 p. 416.

geschwungenem Umriß. Auch in der zierlichen Formbehandlung zeigt sich Verwandtschaft. Noch stärker fällt die Ähnlichkeit zwischen S. Gregorio und S. Sinforosa in Tivoli auf; völlig entsprechend tritt in den Felderflächen die Ziegelmauer zutage, während alle einfassenden Glieder in Stein ausgeführt sind. Die Felder sind durch flache Lisenen gerahmt. Die gleiche Zeichnung und Profilierung der Formen fällt besonders an den jonischen Kapitälen des zweiten Geschosses auf. S. Atanasio und S. Sinforosa sind durch G. Giovannoni in einer Abhandlung über die Kirchen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom dem Giacomo della Porta zugeschrieben worden.[1]) Gibt man seiner Beweisführung recht, so müßte auch die Fassade von S. Gregorio in Monte Porzio dem gleichen Architekten zugewiesen werden. Jedenfalls gehört sie dem ursprünglichen Bau Gregors XIII. an und hat mit Carlo Rainaldi nichts zu tun.

Umso entschiedener zeigt sich seine Eigenart im Innern. Wiederum ist der Bau auf dem Grundriß eines griechischen Kreuzes entwickelt. Während nach der Seite die kurzen Querarme nur von der Tiefe eines Joches sind, werden die beiden Längsarme noch um ein weiteres Joch verstärkt. Trotz dieser bescheidenen Dimensionen hat der Bau etwas Mächtiges. Rainaldi erreicht dies durch äußerste Raumausnutzung. Säulen standen hier nicht zu Gebote. Sie werden durch mächtige komposite Pilaster ersetzt, auf denen die von der Decke völlig isolierten Bogen ruhen. Mit diesem System bringt er durch geschickte Stellung der Pilaster die Steigerung gegen den Hochaltar hervor, die er zur Wirkung brauchte. Die Seitenwände des angegliederten zweiten Joches rücken um Pilasterbreite aus den Fluchten des vorderen Joches nach innen. Es bilden sich so zwei einspringende Ecken, an denen sich das Motiv des von Pilastern getragenen Vierungsbogens wiederholt. Zum drittenmal sehen wir das gleiche zur Seite des Hochaltars selbst. Um den Raum auszunutzen, ist dieser in die Wandarchitektur

---

[1]) In L'Arte, Anno XVI., 1913, p. 89 s.

einbezogen. Zwei Pilaster zur Hauptordnung gehörig umrahmen ein Bild und tragen den oberen Spitzgiebel. Die Kuppel ist flach gebildet, ohne eigenes Licht, welches von den Kreuzarmen herkommt. In die Ecken zwischen Querschiffarmen und Altarraum sind kleine Kapellen eingesetzt, über deren Türen Sängertribünen erscheinen. Letztere treten mit einer Brüstung zwischen den Pilastern weit vor, in gleicher Weise, wie in S. Maria di Campitelli und S. Agnese. Durch diese Kapellentüren und oberen Nischen ist die Wand in ihrer ganzen Fläche geöffnet. So war hier das Möglichste getan, um mit bescheidenen Mitteln durch ihre Einsetzung an richtiger Stelle den Eindruck eines stark gegliederten, imposanten Raumes zu geben.

In Rom war Rainaldi neben den großen Aufgaben noch an einer Reihe kleinerer kirchlicher Bauten tätig. Für die Archiconfraternità der S. Maria del Suffragio baute er in der Via Giulia eine Kirche, die nach der Inschrift der Fassade im Jahre 1669 eingeweiht wurde. Der einschiffige Raum, durch eine Kompositaordnung gegliedert, öffnet sich seitlich in drei Kapellen und setzt sich nach vorn in einem Chore fort. Wieder findet man bei aller Einfachheit des Grundrisses eine Abstufung desselben. Die Wände des Altarraumes rücken gegen die Fluchten des Hauptschiffes um eine Stufe vor, eine zweite bildet sich dadurch, daß die Kapellen nicht bis in die Ecken des Hauptschiffes hineinreichen. Überdeckt ist der Raum von einer Tonne, deren Seiten von Stichkappen für je drei Fenster durchbrochen sind. Der Hochaltar zeigt den einfachsten Typus, den Rainaldi kannte. Vier Säulen umstehen ein Altarbild, die beiden mittleren treten mit einem Rundgiebel vor.

So einfach wie das Innere ist die Fassade. Die übliche achtteilige, von Pilastern eingefaßte Anordnung. Das abschließende Giebelfeld wird durch einen hereingesetzten Rundgiebel belebt. Wieder finden sich wie bei S. Maria di Campitelli und S. Agnese drei Portale, auch die Rundgiebel der beiden äußeren Portale sind denen von S. Agnese nachgebildet. Gerade an dieser Stelle verschaffte sich Borominos Stil zuerst einen Eingang.

In den folgenden Jahren fand Rainaldi in dem Kardinal Giorgio Bolognetti einen Bauherrn, der ihm eine Reihe von Aufträgen erteilte. Für diesen hat er den Bau von S. Gesù e Maria vollendet, der Fassade von S. Maria in Via den noch fehlenden oberen Teil angefügt und den Altar von S. Angeli Custodi geschaffen.

S. Gesù e Maria war für die Eremitani scalzi di S. Agostino durch Carlo Milanese im Anfang des 16. Jahrhunderts erbaut worden.[1]) Jetzt ließ der Kardinal Bolognetti durch Carlo Rainaldi als erstes die Fassade vollenden, um dann im Innern einen neuen Hochaltarraum zu schaffen und das System der Schiffswände zu bereichern. Schon 1674 erwähnt Titi den Bau der Fassade,[2]) während er von Rainaldis Tätigkeit im Innern erst in der Auflage von 1686 zu berichten weiß: „.... In hoggi la Chiesa col mezzo di copiose limosine de' Signori Bolognetti, e con l'architettura del detto Rainaldi s' abbellisce al maggior segno, mentre si và incrostando tutta di pietre mischie di valore, con stucchi dorati, scolture ne' sepolcri pitture, & altri ricchi ornamenti da per tutto, che renderanno la Chiesa una delle maravigliose, e galanti di Roma; tanto più che la Capella maggiore è riuscita una fra le più singolari, e nobili architetture del Rainaldi pure a spese de medemi Signori Bolognetti....“

Nach einer in der Sakristei befindlichen Inschrift wurde die Kirche am 28. Januar 1675 geweiht.

Die etwas ungefüge Fassade ist möglicherweise auf Grund einer schon begonnenen Anlage von Rainaldi aufgeführt worden. Das Thema des von gekuppelten Kolossalpilastern eingefaßten Mittelteils wäre gerade für die erste Bauperiode der Kirche gut denkbar, wie die damals entstandene Fassade von S. Francesca Romana beweist. In der engen Straße sollte die Kolossalordnung durch den Gegensatz umso stärker wirken. Aber allzu sehr verschwindet die Tür neben den riesigen Postamenten. Wahrscheinlich sollten die beiden Anseiten im ursprünglichen Entwurf

---

[1]) Die Erlaubnis erteilte ihnen Paul V. durch ein Breve vom 24. Oktober 1615.

[2]) p. 416.

durch Voluten mit der Mittelachse verbunden werden. In der jetzigen Anordnung, die diese Flächen in halber Höhe der Pilaster geradlinig mit einer Balustrade abschneiden läßt, erkennt man die Art Rainaldis, der sie als Zwischenglieder zur Straßenfront mit ihren ausgeprägten Horizontallinien behandelt. Wieder ergab sich so der bei der Enge der Straße besonders wirksame Anblick eines aufsteigenden Eckpfeilers, der in einem verkröpften Gebälkstück sein Ende findet.

Im Innern waren die Verhältnisse eines breiten Raumes mit je drei seitlich anstoßenden Kapellen schon festgelegt. Der Künstler fand jedoch, um seine Absichten durchzusetzen, zwei geeignete Stellen, die Pfeilermassen zwischen den Kapellen und den Hochaltarsraum. Den breiten Wänden der Pfeiler wollte er die Geschlossenheit möglichst nehmen und sein in der Hochaltarskapelle entwickeltes System vorbereiten. Dabei kam er auf den Gedanken, in jeden Pfeiler einen Beichtstuhl einzubauen, dem er eine kräftige Rahmung gab, um als Postament für einen Balkon dienen zu können, der durch eine jonische Säulenordnung ausgesetzt ist. Darin erscheinen, wenn auch als Skulpturen, so doch in täuschender Naturnachahmung, Gestalten, welche Angehörige der Familie Bolognetti darstellen. Als ob sie in den Logen dem Gottesdienst beiwohnten, sieht man sie hinter einer Brüstung auftauchen, die sich zwischen die Rundgiebelfragmente der unteren Beichtstühle schiebt. An den hinteren Pfeilern dem Chor gegenüber wenden sich die Gestalten niederknieend dem Hauptaltar zu. Neben den Betenden haben sich Putten auf die Rundgiebel niedergelasssen und darüber erscheinen Gestalten von Heiligen in den oberen Nischen, die als drittes Geschoß den Aufbau abschließen. An der architektonischen Gliederung fällt auf, wie die einzelnen Teile so ineinander gearbeitet sind, daß eines das andere durchdringt. Das Gebälk der unteren Säulenordnung, welches in Gesimshöhe der Kapellenbogen zu stehen kommt und so den Aufbau mit dem System der Seitenwände verbindet, dient zugleich den über ihm erscheinenden, schweren Statuen als Sockel. Eine derartige Behandlung findet man auch sonst häufig bei Rainaldi,

so an der Loggetta des Palazzo Borghese. Das Motiv der in den Pfeilern eingebauten Beichtstühle hat Rainaldi wahrscheinlich aus Oberitalien mitgebracht. Den Balkons in Gesù e Maria entsprechen dort Coretti.[1])

Die mächtigen Figuren, welche auf den Säulen wie auf einem Gerüst stehen, bringen gegenüber den breit lastenden Kapellenbogen die Vertikale zur Geltung. Ein vorspringender Giebel stößt mit seiner Spitze direkt an das obere Gebälk. Das kräftige Aufsteigen der drei, nach oben an Höhe zunehmenden Geschosse soll in die Unbeweglichkeit dieser Wände Leben hineinbringen. Was dann im Hochaltar zum Ausdruck kam, fand schon im Hauptschiff einen Wiederhall.

Dort hatte Rainaldi freie Hand, da der ganze Raum von ihm geschaffen worden ist. Vom Hauptschiff trennt ihn ein schwerer, auf Pfeilern ruhender Bogen. Diese Scheidung ist umso nötiger, als Rainaldi von der dorischen Pilasterordnung zu einer korinthischen von viel geringeren Dimensionen übergeht, die durch Postamente in gleicher Höhe mit dem Gesims des Kirchenschiffes gebracht wird. Die geringeren Dimensionen machen es möglich, den Pilaster in die Säule des Hochaltars überzuleiten und diesen mit dem Raum durch ein gleiches System zu verbinden. Wie am Altar wölbt sich auch an den Seitenwänden der Kapelle die Ordnung vor, losgelöst von der Mauerfläche, die in entgegengesetzter konkaver Schwingung zurücktritt. Der Raum wird völlig von der Altararchitektur erfüllt, deren Säulen sich in den Wänden wiederzuspiegeln scheinen. Am Altar haben sich diese Säulen paarweise von der Wand abgelöst und stehen nun, als rahmende Teile in flachem Bogen vorgewölbt, zu Seiten des Bildes. Um das Loslösen kräftiger zu markieren, sind die äußeren Säulen vorgekröpft. Die Wand erscheint wie aufgebrochen. Werden die Säulen zur Seite gedrängt, so muß auch das Gebälk über dem mittleren Feld zurücktreten, das sich nach oben hin fortsetzt. Der Aufsatz

[1]) Brinckmann a. a. O. p. 48 f. erwähnt die Einfügung von Coretti bei S. Marco in Novara und S. Francesco da Paola in Turin, beide zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstanden.

wird zu einer flachen Schale, die eine von Engeln gehaltene Erdkugel birgt. Darüber schließt ein Rundgiebel ab. Im Gegensatz zu der unteren Säulenordnung verkröpfen sich hier die inneren Pilaster, wodurch der Bau nach oben zu schmäler und leichter wird. Durch eine figürliche Bekrönung werden diese vorgestellten Teile noch besonders hervorgehoben.

Zu einer ähnlichen Lösung kam Rainaldi bei dem Neubau von S. Sudario, der Nationalkirche der Savoyarden, in einer engen Gasse bei S. Andrea della Valle (der heutigen Via dell Sudario) gelegen. 1604 erbaut, wurde sie 1658 geschlossen,[1]) um durch Carlo Rainaldi neu aufgeführt zu werden. Von seiner Tätigkeit für das Haus Savoyen zeugt der Titel eines Cavaliere de' Santi Maurizio e Lazzaro.[2])

Erst in der zweiten Hälfte der 80er Jahre fanden die Pläne ihre Verwirklichung. 1686 berichtet Titi[3]): „Questa Chiesa fu ristorata ultimamente, e ridotta in buona forma." Und weiter unten: „Oggi si ingrandisce, e adorna maggiormente col disegno del Cavalier Rainaldi." Einige Jahre später in dem 1689 erschienenen Ritratto di Roma moderna[4]) ist dann 1687 als das Jahr der Vollendung angegeben: „Nell anno corrente 1687 si va rinovando tutta la detta chiesa, con ingrandirla, e aggiungergli la volta facendosi tutto à spese della Natione. Il nuovo disegno è nobil' inventione del Cav. Rainaldi."

Der Grundriß ist denkbar einfach. An das Rechteck des Kirchenschiffes sind in der Mitte der Längsseiten zwei Kapellen angefügt, so daß sich ein griechisches Kreuz bildet. Das Ganze ist durch Pilaster in 5 Joche geteilt. Wieder wird in diese Ordnung der Hochaltar einbezogen, der dem von Gesù e Maria völlig gleicht.

---

[1]) Lattari, Francesco, Principi di Savoia in Roma, 1879.

[2]) Baldinucci, Op. cit. p. 490 gibt als Grund für die Verleihung des Ordens an, daß Rainaldi in Rom für das Fürstenhaus tätig wäre. Wenn Pascoli von Bauten Rainaldis in Piemont für Carlo Emanuele II. spricht, so ist diese sonst unbestätigte Notiz nur als eine Ausschmückung der bei Baldinucci gefundenen Nachrichten anzusehen.

[3]) p. 112.

[4]) p. 388.

Um das hohe schmale Rechteck der Fassade zu verbreitern, werden zwei Achsen den anstoßenden Häusern vorgeblendet. Bei dieser zweigeschossigen, durch Doppelpilaster gegliederten Fassade ist die dem Altarbau entnommene Bildung des abschließenden Giebels bemerkenswert. Während die seitlichen Ecken als Verkröpfungen der flankierenden Doppelpilaster vorspringen, treten über der Mitte die Giebellinien zurück. Unten wird so Platz für ein in das Giebelfeld hineinragendes Wappen geschaffen, oben schließt die Spitze in der zurückliegenden Ebene ab.

Zu den Spätwerken Rainaldis gehört auch die Vollendung der Fassade von S. Maria in Via. Die Kirche ist von Martino Lunghi 1594 erbaut worden.[1]) Die Fassade wurde nach einem zwischen den Festons der unteren Ordnung sich befindlichen Schild 1596 errichtet.[2]) Dies kann sich jedoch nur auf den unteren Teil beziehen, da das obere Geschoß 1681 auf Kosten von Giorgio Bolognetti durch Rainaldi hinzugefügt wurde.[3]) Titi schiebt bei der Beschreibung der Kirche in der zweiten Auflage seines Werkes folgenden Absatz ein: „Ultimamente è stata fornita la facciata, c'hebbe principio col disegno del medesimo Lunghi, mediate copiosa elemosina di Monsignor Bolognetti; e l'Architetto fù il Cavalier Rainaldi.“

Mußte sich schon bei S. Andrea der Künstler den Absichten einer früheren Zeit anbequemen, so war dies hier noch viel mehr der Fall. Von dem ganz geringen Grade des Reliefs des unteren Geschosses konnte er nicht abweichen. Kaum merklich tritt das Mittelteil vor, ist um dieses das Gebälk verkröpft. Trotz der flächenhaften Geschlossenheit dieser Wand versteht Rainaldi seine Absichten durchzusetzen. Hätte Lunghi im oberen Stockwerk durch ein rundes oder quadratisches, von einem

---

[1]) Moroni, op. cit.

[2]) „Frons erecta A. D. MDXCVI Restituta MDCCCC.“

[3]) Ritratto di Roma moderna, 1689, p. 320. Auch auf dem grossen Plan von Antonio Tempesta (Urbis Romae prospectus 1593) ist die im Bau befindliche Fassade nur im unteren Teil aufgeführt.

Rahmen eingeschlossenes Fenster mehr die Breite betont, die Kapitälzone und das Giebelfeld mit skulpierten Ornamenten versehen, so gibt Rainaldi schlanke, aufsteigende Formen, bringt einen bewegungsvollen Abschluß durch mehrere übereinander gesetzte Giebel. Das hohe Fenster, wie das untere Tor von Halbsäulen flankiert, setzt mit seiner Balustrade auf dem Gesims auf. In der gewellten Form des Giebels kommt das Erheben und Drängen nach oben zum Ausdruck. Dort antwortet die einen gleichen Bewegungseindruck hervorrufende Bildung des oberen Giebels, in dessen Dreieck ein Segment eingespannt ist. Den einfassenden Voluten, neben deren unteren Schnecken Kandelaber aufgestellt sind, fällt die Aufgabe zu, das Aufsteigen kräftiger zu gestalten. Mit ihrem energischen Umriß gleichen sie den Voluten an Madernas Fassade von S. Susanna. Oben endigen sie in Pilasterköpfen und wirken so als Träger des Giebels mit. Mußte der Architekt infolge des schwachen Reliefs auf Verkröpfungen verzichten, so erreichte er auf einem anderen Wege durch Einsetzen von Rundformen und durch Belebung der Silhouette seine Absicht.

Durch die Erweiterung der Piazza Colonna ist die Umgebung verändert worden. Die Kirche, die ehemals an einer Straßenecke von engen Gassen umgeben war, erblickt man jetzt vom Corso aus, in der Schlußwand eines Platzes stehend. Dies war ein Anblick, mit dem der Architekt nicht gerechnet hatte. Die schmale Vicolo del Pozzo führte, vom Corso kommend, auf die rechte Seite der Fassade zu. Man konnte nur die sorgfältig gebildete Volute und wohl auch über die Häuserdächer hinweg ein oberes Stück der Fassade sehen. Der untere Teil blieb in der Gasse versteckt. Jetzt, wo das Ganze freigelegt ist, wirkt Rainaldis oberes Stockwerk allzu wuchtig gegenüber der zurückhaltenden Formensprache von Martino Lunghis unterem Geschoß.

Für S. S. Apostoli ist Rainaldi in den 70er Jahren tätig gewesen. Der Kardinal Brancato di Lauria ließ die alte Basilika wieder herstellen und reich ausstatten. Rainaldi schuf für ihn den Altar des hl. Antonius im rechten Seitenschiff und das

Tabernakel der Tribuna.[1]) Auch sonst war er hier an erster Stelle tätig. Titi schließt bei der Aufzählung der Künstler, die an der Renovation beteiligt waren, mit den Worten[2]): „.... e di tutto e stato architetto il Cavalier Rainaldi". Da sich jedoch infolge des für die Mauern allzu schwachen Grundes im Jahre 1703 ein gänzlicher Wiederaufbau nötig machte, ging jede Spur dieser Tätigkeit verloren.

Außerhalb Roms ist Carlo Rainaldi nur im Gebiet des Kirchenstaates tätig gewesen. In Ascoli Piceno ist von ihm die Fassade der Kirche S. Angelo Custode an der Porta Romana im Jahre 1679 geschaffen worden[3]); sie wurde nur im unteren Teil vollendet und steht ohne Giebel da. Dem einschiffigen Bau entspricht an der Fassade ein schmales, hohes Mittelteil, das um die Hälfte die niedrigeren Anseiten überragt und durch eine Kolossalordnung eingefaßt wird. Bestand diese an Gesù e Maria noch aus gekuppelten Pilastern, so tritt jetzt an Stelle des inneren Pilasters die Rundsäule. Diesem beherrschenden Motiv ist die Teilung in zwei Geschosse untergeordnet. Als Rechteck wird das untere Tor bis zu der teilenden Horizontale hinaufgeführt, welche durch die Balustrade des oberen Fensters kräftig markiert und durch abschließende Brüstungsmauern der beiden äußeren Anseiten in gleicher Höhe weitergeführt wird. Oben wird, wie unten durch das Tor, die Fläche durch ein Fenster fast vollkommen ausgesetzt, dessen Giebel mit dem Fensterrahmen zu einem Halbrund zusammengeschmolzen ist, so daß sich Tor und Fenster zu einer langgestreckten Bogenform verbinden kann. Es ist dies umso wichtiger, als hier der Weg angebahnt erscheint, der von St. Peter zu S. Giovanni in Laterano führt. Gegenüber St. Peter fällt auf, daß an Stelle der niederen Basen hohe Sockel getreten sind, und daß ferner die dort noch unter dem Hauptgesims ganz versteckte Rundform der Fenster jetzt von Bedeutung für die ganze Fassade geworden

---

[1]) Ritratto di Roma moderna, 1689, p. 287.

[2]) p. 285.

[3]) Mariotti C., Guida di Ascoli Piceno 1907.

ist. Und weiterhin erscheint hier bei S. Angelo Custode schon das System von S. Giovanni in Laterano, die gleiche Öffnung der Wand, das Durchschießen der Kolossalordnung durch die stark betonte Horizontalteilung beider Geschosse, die Einstellung des Bogens in das rechtwinklige System der Ordnung und schließlich auch das gegen St. Peter viel entschlossenere Übergehen vom Pilaster zur Säule.

Was an der Fassade von S. Angelo Custode noch fehlt, läßt sich leicht ergänzen. Die äußeren Pilaster hätten einen dreiseitigen Giebel getragen, wogegen die inneren Säulen, um die sich das Gebälk verkröpft, zwei Rundgiebelfragmente erhalten mußten, die sich in das obere Giebelfeld einsetzen.

Eine zweite für Ascoli Piceno geschaffene Kirchenfassade ist von geringer Bedeutung. Sie findet sich an der Chiesa del Carmine, einer von Karmelitern 1651 erbauten Kirche. Die einfache zweistöckige Fassade läßt ein mittleres Risalit mit Tor und oberem Fenster vortreten, während zu beiden Seiten zwei seitliche Achsen je um ein Stück zurücktreten. In das obere Giebelfeld setzt sich ein flacher Segmentbogen. Die Treppe ist nicht von Rainaldi, sondern durch Celesto Saccocci aus Ascoli hinzugefügt.

Eine kleine, heute nicht mehr existierende Jesuitenkirche, S. Ignazio, errichtete Rainaldi in Fano. Am 16. März 1686 wurde der Grundstein gelegt.[1]) Der Grundriß ist dem der Kirche von Monte Porzio sehr ähnlich. Ein griechisches Kreuz, das sich in der Längsachse vertieft. Die korinthische Pilasterordnung trug über der Vierung eine Kuppel. In neuerer Zeit ist die Kirche niedergelegt worden.

Den Bauten Rainaldis ist vielfach auch der Dom von Ronciglione zugewiesen worden. Die zeitgenössischen Quellen wissen davon nichts zu melden. Erst bei Pascoli findet sich die Zuschreibung des Entwurfes an Rainaldi. Da dieser, wie schon öfter nachgewiesen, keine zuverlässige Quelle ist, kann auf sein Zeugnis allein der Bau, der nirgends die Art Rainaldis erkennen läßt, dem Architekten nicht zugeschrieben werden.

[1]) Guida Storica Artistica di Fano da Amiani. Fano 1853. Memorie istoriche della citta di Fano da P. M. Amiani. 1751.

Altarbauten.

Die Altarbauten Rainaldis gehören einem Typus an, der zuerst in dem Altar der hl. Therese von Lorenzo Bernini ausgebildet erscheint und später seine eigentlichen Konsequenzen in Pozzos Altären gefunden hat. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts zeigte sich die Tendenz, den Altar auf einem geschwungenen Grundriß aufzubauen und ihn zu einem eigenen Raumgebilde zu erweitern. Damit aber sollte er nicht zu einer selbständigen Architektur werden. Vielmehr wurde der Altar durch direktes Einbeziehen in die Ordnung des Kircheninneren, auf das stärkste mit der Wand verbunden. Es handelt sich um das Hereintragen dieser raumbildenden Tendenz in eine jede Fläche. Altar und Kirchenwand unterlag dem in gleicher Weise, nur daß im ersteren alles gesteigert zum Ausdruck kommen sollte. Diese Zwischenstellung zwischen einem zwei- und dreidimensionalen Gebilde hat ein Stil geschaffen, der die Phantasie aufs stärkste anregen wollte, den Bau sich im Werden begriffen vorzustellen. Alles, was einen festen Zustand begründete, wurde vermieden. Dabei bevorzugte Rainaldi weniger die geschwungene Linie, als die gebrochene. Auch Berninis Altar der hl. Therese erscheint jetzt als verhältnismäßig einfach. Eine jede Säule erhält ihre eigene Basis und Gebälkstück und wird nach einer anderen Richtung orientiert. Dabei erfolgen diese Richtungsänderungen oft fast unmerklich. In einem stumpfen Winkel stößt ein Teil auf den anderen. Gerade dies ist zu einem ganz allgemeinen Stilelement der Spätzeit des Barocks geworden.

Für S. Lorenzo in Lucina hat Rainaldi 1675 den Hauptaltar geschaffen. Es galt ein der Kirche 1669 durch die Marchese Angelelli testamentarisch hinterlassenes Gemälde von Guido Reni, Christus am Kreuz darstellend, zum Jubiläumsjahr prächtiger als zuvor aufzustellen.[1])

---

[1]) Ritratto . . . . . p. 337.

Titi ed. 1674, p. 407 und ed. 1686, p. 336.

Der Altar kam unter dem Chorbogen zu stehen, so daß die Koncha durch ihn fast ganz verdeckt wird. Diese Aufstellung gab dem Altar eine schattige, umgrenzende Zone, gestattete aber infolge der Wände des Chorbogens, den Charakter eines Wandaltares beizubehalten.

Das berühmte Bild sollte eine mächtige Resonanz in der Architektur finden. Dabei mußte Schlichtheit und Ruhe bewahrt bleiben, um die Gestalt Christi nicht zu übertönen. Ganz flach wölbt sich das Gebälk wie ein Baldachin über dem Gemälde vor. Im übrigen nimmt der Altar eine konkave Gestalt an. Wie Türflügel in einer Angel, so haben sich die beiden flankierenden Teile mit ihren gekuppelten Säulen nach innen gedreht. Durch diese kleine Richtungsänderung hatte Rainaldi seine Absicht erreicht. Als Fläche kann das Bild zwischen diesen Säulen nicht mehr bestehen. Was darin an Raum der Maler gegeben hatte, kommt jetzt umso eindrücklicher zur Wirkung. Während die Landschaft sich vertieft, schwebt die Gestalt in einem Raum, der sich zwischen den schweren Säulen öffnet. Die Schrägstellung der beiden Säulenpaare läßt die Schmalseiten des Altarbaues sichtbar werden, denen Halbsäulen vorgesetzt wurden, um die sich das Gebälk verkröpft. Dadurch ist auch hier eine Gruppierung der Säulenordnung erreicht. Die leuchtende Farbe des Christuskörpers erscheint wieder in dem weißen Marmor der Basen und Kapitäle. Zugleich wirkt der Konstrast zu den dunklen Säulenschäften. Der Gegensatz ist nicht allein ein farbiger. Durch die Vertikalen der Kannelüren tritt der bewegungsvolle Umriß der Gestalt umso kräftiger hervor. Die Ausbreitung beider Arme des Gekreuzigten findet auch innerhalb der Architektur ihren Ausdruck. Infolge der perspektivischen Verkürzung, in der man die schrägstehenden Flankenteile sieht, steigen die Linien des Gebälkes auch nach außen zu an, was den Eindruck des Emporhebens und Ausbreitens wirksam unterstüzt, wobei das Herausstoßen der Ecken durch die Verkröpfungen der seitlichen Halbsäulen besonders wichtig ist. Zwischen dem zersprengten Rundgiebel ist ein von zwei Engelputten getragenes Medaillonbild eingefügt. Am

Gebälk erscheint die Bildung des Frieses bemerkenswert, der sich nach unten zu ausbaucht. Diese so barock erscheinende Form findet sich an antiken Ordnungen wie auch die senkrechte Riefelung.

Wesentlich anders war die Aufgabe, einen Hochaltar für die Chiesa S. S. Angeli Custodi zu schaffen. Hier stammte Kirche und Altar aus derselben Zeit, wenn auch verschiedene Architekten daran tätig waren. Noch 1674 weiß Titi[1]) von der Kirche nur zu berichten, daß sie gegenwärtig vergrößert würde, während in der zweiten Auflage eine ausführliche Beschreibung gegeben ist. Im Ritratto di Roma moderna findet sich als Datum das Jahr 1681 für die Errichtung des Altars angegeben.[2])

Die Kirche, von Felice della Greca erbaut, hat die Form eines quergelegten Ovales, woran sich das Halbrund einer Hauptaltarskapelle legt. Stärker als in S. Lorenzo in Lucina mit dem System des Ganzen verbunden, fügt sich der Hochaltar dem Rund der Kapelle auf einer mehrfach gebrochenen Grundrißlinie ein. Das mittlere Feld, oben durch eine Inschrift ausgesetzt, wird als Fläche bis zum Spitzgiebel durchgeführt. Seitlich treten Säulenpaare vor, wobei eine jede Säule um eine weitere Stufe vorspringt und sich mit Gebälk und Giebelfragment nach innen dreht, so daß eine Krümmung erreicht wird und im Gebälk jene kleinen Richtungsänderungen zustandekommen, welche der Künstler bevorzugte. Zwei lebhaft bewegte Engel über den äußeren Giebelfragmenten verdecken das Zusammentreffen des Kapellengesimses mit dem Altar. Der Giebel mit seinem eingesunkenen Mittelteil muß im Zusammenhang mit der sich über ihm wölbenden Kalotte beurteilt werden. Er gibt keinen Abschluß, sondern nur ein leichtes Übergehen in die obere Zone.

Ähnlich ist der Altar der Kapelle Aquilanti in S. Maria di Monte Santo. Nach der Inschrift hat 1680 Pietro Archangelo Aquilanti für seinen hier beigesetzten Bruder Giovanni Battista Aquilanti die Kapelle errichtet und ausgeschmückt. Wie in

[1]) p. 361.
[2]) p. 299.

S. Angelo Custode treten die äußeren Säulen noch über die inneren vor. Im übrigen beschränkt sich der Künstler bei der schmalen Kapelle auf die obere Region, die schon zu dem Bereich der skulpierten Decke gehört. Dort schließen sich die Giebelfragmente zu einem Rund zusammen.

Auch der Hochaltar derselben Kirche wird dem Rainaldi zugeschrieben, was auf einer Notiz in der ersten Auflage von Titis Studio zu beruhen scheint,[1]) die noch während der Fertigstellung der Kirche niedergeschrieben worden ist. Da aber diese Zuschreibung in der zweiten Auflage weggelassen wurde, obgleich Titi hier die Hauptaltarskapelle noch genauer beschreibt, liegt kein Grund vor, an der Beteiligung Rainaldis festzuhalten, zumal auch der Altar nicht auf einer Stufe mit seinen übrigen Altarbauten steht.

Einem älteren Typus gehört der Hochaltar von S. Girolamo della Carità an. 1660 wurde die Kirche auf Kosten von Fantino Renzi restauriert.[2]) Damals muß auch der Altar entstanden sein. Er geht noch nicht viel über das hinaus, was Bernini in seinem Altar von S. Agostino vom Jahre 1627 gegeben hat. Nur im Aufsatz zeigt sich etwa Neues. Die bei Bernini rechtwinklig abgeschlossene Inschrifttafel erhält einen geschwungenen Umriß, wodurch die Fußlinie des abschließenden Giebels zersprengt wird und sich in zwei runden Fragmentstücken nach oben wölben muß. So kam auch hier der Wechsel vielfach geformter Giebel zustande.

Einfacher ist der aus Holz gefertigte Altar von S. Angelo Custode in Ascoli.[3]) Wie frei mit den einzelnen Architekturelementen geschaltet wurde, erkennt man daran, daß auf jeder Seite ein mit Pilastern besetzter Pfeiler vorspringt, der von zwei zurücktretenden Säulen eingefaßt wird. Oben schließt geradlinig eine Attika ab, nur von zwei Giebelfragmenten, die auf den vorgekröpften Pfeilern aufruhen, überragt. Im übrigen ist der Abschluß der Skulptur überlassen.

---

[1]) p. 427.

[2]) Moroni, op. cit. vol. 31, p. 112 und Titi, Studio, ed. 1686.

[3]) Lazzari, Ascoli in prospettiva....., cap. XXI.

Durch spätere Veränderungen hat die durch Rainaldi ausgestattete Kapelle des hl. Antonius von Padua in S. Lorenzo in Lucina[1]) ihr ursprüngliches Aussehen verloren. Das gleiche scheint bei der Kapelle des S. Jacopo in S. M. in Aracoeli der Fall zu sein,[2]) heute dem S. Michele Arcangelo geweiht.

In S. Anna de' Funari, die 1887 niedergelegt worden ist, hatte Rainaldi die Kapelle des Hochaltars renoviert.[3])

Und schließlich stammt von ihm die Ausstattung der zweiten Kapelle rechts in S. Carlo de' Catinari,[4]) wobei er jedoch nur dem schon festgelegten System der übrigen Kapellen zu folgen brauchte. Die Hand des Rainaldi ist dabei nicht zu erkennen.

Für S. Maria della Scala schuf Rainaldi ein Ciborium, das hinter dem Hochaltar zur Aufstellung kam. 1681 ließ Marco Galli di Como, als er von Innocenz XI. zum Kardinal gemacht wurde,[5]) die Wölbung und die Tribuna der Kirche vollenden. Dies kann sich bei der Tribuna, deren Ausbau schon vollendet war, nur auf das Ciborium beziehen, was auch durch Titi bestätigt wird. In der Auflage von 74[6]) findet sich ein Ciborium nicht erwähnt, dagegen ist in der zweiten Auflage von 86[7]) eine ausführliche Beschreibung eingeschoben.

Es handelt sich hier um ein Ciborium, das die Form einer Kuppelkirche im kleinen wiederholt, sich an Größe jedoch schon einem Altarbau nähert. Für Rainaldi war eine willkommene Gelegenheit gegeben, Ideen nachzugehen, die er sonst nur andeuten konnte. Das Ciborium ähnelt dem Entwurf der beiden Marienkirchen an der Piazza del Popolo. Der Bau ruht auf einer offenen Säulenstellung aus Jaspis, die von einer zweiten

---

[1]) Titi, ed. 1674, p. 400.

[2]) Gegenwärtig wegen Renovation geschlossen.

Die Beschreibung des von Rainaldi entworfenen Altars in Casimiro da Roma, Mem. della .... S.M. in Aracoeli, 1736, p. 192 f.

[3]) Titi, ed. 1686, p. 78.

[4]) Titi, ed. 1674, p. 106.

[5]) Moroni, op. cit., Vol. XII, p. 159.

[6]) p. 44.

[7]) p. 33.

seitlich umgeben wird. Derartige Flügelbauten hatte Pietro da Cortona an S. Maria della Pace, Bernini an der Kirche von Ariccia gebracht. Rainaldi giebt dieser äußeren Umrahmung die geschlossene Wand, die er dem eigentlichen Kirchenkörper genommen hat, der zum Säulenbau geworden ist. Damit sich dieser Mittelbau umso leichter herauslöst, überragt er mit seiner Ordnung ein wenig die Umfassung. Das gleiche bewirkt die konkave Einziehung zweier Achsen zuseiten der viersäuligen Vorderfläche. Es entspricht dies den Marienkirchen der Piazza del Popolo. Was dort die Lage mit sich brachte, die Folie einfassender Straßen, hat sich hier der Architekt durch seine Flügelbauten selbst geschaffen. Zur Kuppel vermittelt eine hohe Attika mit krönender Balustrade. Es ist merkwürdig, wie dabei die Bildung eines Tambours vermieden wurde. Die Aufgabe erschien ihm lohnender, das Polygon des Kirchenkörpers und das Rund der Kuppel sich gegenseitig durchdringen zu lassen. So wölbt er Attika und Gebälk über dem mittleren Interkolumnium im flachen Bogen vor. Die gleiche Lösung werden wir an der Loggetta des Palazzo Borghese finden.

Grabdenkmäler.

Der Altararchitektur verwandte Aufgaben stellten die Grabdenkmäler. Hier finden wir einen Anteil Rainaldis an drei bedeutenden Werken. Für den 1676 verstorbenen Kardinal Bonelli errichtete er noch zu dessen Lebzeiten ein Grabdenkmal in S. Maria sopra Minerva. Schon 1674 wird es von Titi beschrieben.[1]) Das Werk entstand in Nachahmung der Grabdenkmäler des Bernini. Aber da Bildhauer und Architekt nebeneinander und ohne gegenseitiges Verständnis an der Arbeit waren, so fehlt die Einheit, die Bernini einem jeden seiner Werke zu geben wußte. Die schwere architektonische Rahmung paßt wenig zu einer Skulptur, die jeden Zusammenhang mit der Architektur vermeidet. Anstatt in Nischen stehen die Skulpturen zu Seiten der Säulen wie auf einer Bühne. In der

[1]) p. 176.

konkav zurückweichenden mittleren Fläche ist ein fliegender Engel in Relief eingelassen, der zusammen mit einem Putto das Medaillonbild des Kardinals trägt und sich mit einer Geste den unteren Freifiguren zuwendet. Auch die sonst häufig glücklich gelöste Aufgabe, eine untere Tür in den Aufbau hereinzunehmen, gerät dem Werk nicht zum Vorteil. Rainaldi umschließt die Tür mit hohen Postamenten, von denen die äußeren vorgekröpft sind, um sitzende Figuren anbringen zu können. Im Gegensatz dazu sind unter Verleugnung der struktiven Bedeutung der Architekturglieder die inneren Säulen vor die äußeren zurückgestellt.[1]) Auf der inneren Seite dieser Säulen stehen die Gestalten der Pietas und Caritas, nur von einem schmalen Gesimsstück und kümmerlichen Konsolen getragen. Auch diese Figuren müssen dazu dienen, das Fehlen eines Architekturgliedes zu verschleiern. Sie verdecken den Fuß der Pilaster, so daß man das Fehlen der Postamente nicht bemerkt. Den schwerfälligen Bau schließt oben ein stark verkröpfter Rundgiebel ab.

Im Auftrag Clemens X. schuf Rainaldi 1671 ein Grabmal für Clemens IX., das gegenüber dem Grabdenkmal von Nikolaus IV. von D. Fontana in S. Maria Maggiore rechts am Eingang zu stehen kam.[2]) Der Zwang, sich einem älteren Grabmal anzupassen, erwies sich nicht nur als heilsam, der jüngere Künstler übertrifft sogar den älteren, wie Säulen, Pfeiler, Gebälk und Giebel als architektonische Elemente zu monumentaler Wirkung gebracht sind und zugleich ein Raum für Figuren gebildet ist. Die Grundform war durch das ältere Grabmal gegeben. Von der Mitte, die als Risalit mit flankierenden Säulen und oberem Rundgiebel vortritt, wird die Gestalt Clemens IX. aufgenommen. Die Bildung einer abgeschlossenen Nische ist vermieden. Wie in einem Raume thront der Papst zwischen den beiden Säulen

---

[1]) Auf Grund solcher Beobachtungen spricht Brinckmann dem Barock (a. a. O. p. 60) die Absicht auf funktionelle Behandlung der Architekturglieder ab.

[2]) Den Vergleich beider Werke hat Konrad Escher in seinem Werk, Barock und Klassizismus, Seite 104, durchgeführt, worauf verwiesen wird. Bezüglich der Zuschreibung an R. vergl. Titi, ed. 74, p. 291.

und unter dem vorspringenden Gebälk. Zu Seiten dieser Mitte erscheinen, gleich als ob sich neben einem Hauptschiff die Seitenschiffe öffneten, die beiden zurückliegenden Flügel mit schmäleren Interkolumnien, in denen allegorische Figuren zu stehen kommen. Die äußere Einfassung geschieht durch Pilaster. Diese drei Interkolumnien empfindet man als einem Raumganzen angehörig. Durch die Wahl des Marmors wird eine einheitliche dunkle Folie für die Gestalten geschaffen.

Da ein Grabdenkmal in einer Kirche kaum zu einer zentralen Aufstellung kam, so war die Gelegenheit, wo zwei einander entsprechend um einen Mittelpunkt angeordnet werden konnten, besonders günstig. Dies war der Fall bei zwei Grabdenkmälern in S. Venanzio, die Rainaldi für die Familie Ceva geschaffen hat. Zu beiden Seiten des Altars, der vor die frühchristliche Apsis gesetzt ist, kommen die beiden Grabdenkmäler zu stehen. Zur Linken für den Kardinal Adriano Ceva, zur Rechten für seinen Enkel Francesco Adriano. Nach den testamentarischen Bestimmungen des letzteren hatte, wie die Inschriften besagen, dessen Bruder, der Conte Carlo Ottavio, die Ausführung 1672 übernommen und 1699 vollendet. Schon 1674 wurden die Grabdenkmäler von Titi erwähnt.[1]) Rainaldi kam hier zu einer ähnlichen Lösung, wie an den Grabmälern in Gesù e Maria. Zwischen Säulen erscheinen die Gestalten der Kardinäle, sich im Gebet dem Altar zuwendend. Das Gesims des unteren, als Postament behandelten Teiles dient zugleich als Basis den beiden Säulen, wie auch den knieenden Gestalten. Sprang in Gesù e Maria das Gesims der Säulenordnung in der Mitte vor, um die oberen Statuen tragen zu können, so prägt sich dies hier noch stärker aus. Nachdem das Gesims den beiden Säulen einen Stützpunkt gewährt hat, hebt es auf den inneren Seiten mit zwei konkav geschwungenen Armen das Postament für die knieende Gestalt empor. So entsteht eine Art von Brücke, die sich zwischen den Säulen in das mittlere Feld hineingeschoben hat. Dieser Form entspricht ein oberer Giebel, dessen Rund an den inneren Kanten der geraden Gebälkstücke über den Säulen ansetzt.

[1]) p. 232.

Triumphbogen.

Im 16. Jahrhundert war es üblich geworden, den neugewählten Papst auf seinem Zug zum Lateran durch Triumphbogen zu ehren.[1]) Zwei Stellen wurden bevorzugt. Auf dem Kapitol am Ende der Treppe; dort, wo die beiden Dioskuren zur Aufstellung gekommen waren, errichtete der Senat einen Bogen. Ein zweiter fand seinen Platz auf dem Forum Romanum, durch den Herzog von Parma an der Gartenmauer der ihm gehörigen Orti Farnesiani unweit vom Titusbogen gesetzt. Durch reiche Bemalung und Vergoldung erhielten diese Bogen ein prächtiges Aussehen. Wie sehr man dabei die künstlerische Leistung schätzte, beweist die Sitte, daß der Architekt dem Papste vorgestellt wurde, wobei er eine Zeichnung des Entwurfs überreichte. Als Architekten der Stadt Rom und ebenfalls oft im Dienste der Farnese gestanden, fielen die Aufträge für diese Bogen Girolamo und Carlo Rainaldi zu. Als die beiden nach der Papstwahl Innocenz X. im Jahre 1644 nach Rom zurückkehrten, hat Carlo den Bogen auf dem Kapitol, Girolamo den auf dem Forum errichtet. Eine gedruckte Beschreibung ist erhalten.[2]) Der Nachfolger, Alexander VII., verbot wegen der allzu großen Kosten den Bau dieser Triumphbogen. Aber später kam man doch wieder darauf zurück. Die Bogen, die für Clemens X. 1670 errichtet wurden, sind von Falda gestochen worden, die für Alexander VIII. im Jahre 1689 von Alessandro Specchi.

Vor die gleiche Aufgabe nach einem Zeitraum von 19 Jahren gestellt, zeigt der Architekt, der ja erst spät zu bedeutenden Schöpfungen gekommen ist, wie er auch in den Jahrzehnten seines Alters entschieden vorwärts schreitet.

Eine Nachahmung der antiken Triumphbogen ist kaum zu beobachten. Sie sind durchaus als Dekorationen anzusehen, die der Bühnenarchitektur verwandt sind. Daß auch die Zeit dies empfand, beweist die Beschreibung des Bogens für Clemens X.

---

[1]) Cancellieri: Storia dei possessi de sommi Pontefici.

[2]) Vat. lat. 8414.

auf dem Forum: „Si vedeva il sudetto Arco Trionfale con bizarra simetria, e sodezza disposto, poiche sopra gran piedestalli in Forma scenografica posavano 4 gran colonne di tutto rilievo colorite di giallo antico scannellate“.

Der im Jahre 1670 auf dem Kapitol errichtete Bogen wird durch je zwei gekuppelte Säulen flankiert. Ausnahmsweise erhält hier nicht jede Säule ihr eigenes Postament. Auch das Gebälk und die Attika sind nicht um jede Säule einzeln verkröpft, sondern werden geschlossen über beide Säulen hingeführt, so daß der Bogen aus zwei Ebenen besteht, der zurückliegenden des Mittelteiles und der vorspringenden der beiden Seitenteile. An sich hat Rainaldi auch sonst bei seinen Altären die Mitte mit der ganzen oberen Wand zurückgeschoben und die flankierenden Teile dafür in reicher Durchbildung vortreten lassen. Hier aber ist in erster Linie die Aufstellung in der Mitte der offenen Platzseite maßgebend gewesen. Die Form einer rückliegenden Wand mit zwei vorspringenden Flügeln wiederholt sich in der Anlage des ganzen Platzes. Die beiden Säulenpaare mit ihrem geschlossenen Gebälkstück und Postament mußten im Zusammenhange mit der seitlichen Pilasterordnung der Kapitolinischen Paläste gebracht werden. Mit Vorbedacht hatte der Architekt das Gesims in gleiche Höhe gesetzt, hatte diesen Säulenpaaren ungebrochene Flächen gegeben, da sie nur so fähig sind, in eine rhythmische Verbindung mit dem Vorhandenen zu treten. Hier kamen ihm die auf der Balustrade aufgestellten antiken Statuen zu Hilfe. Die Postamente der beiden Dioskuren verband er direkt mit denen des Bogens.

Diesem glänzenden Mittelstück einer großen Anlage wurde reicher plastischer Schmuck gegeben. Noch stärker, als beim Altar, wird die Silhouette durch die Skulptur bestimmt. Daß dabei keinerlei Nischen- oder Rahmenwerk verwendet wurde, war hier umso selbstverständlicher, als die Beziehungen zu der Freiskulptur der Balustrade nahe lagen. Auf beide Dioskuren folgen zwischen den Säulen zwei allegorische Gestalten, über denen Putten Medaillons mit dem Wappenstern Clemens X. hochhalten. In den Bogenzwickeln erscheinen zwei Viktorien,

die mit der einen Hand Kränze emporheben, mit der andern ein Medaillon halten. Solche Gestalten finden wir auch beim antiken Bogen an der gleichen Stelle. Nur ordnen sie sich dort streng den Zwickelflächen ein, während sie hier den Architrav überschneiden, um durch Verdeckung der horizontalen Linien die Verbindung des zurückliegenden Mittelteils mit den gekuppelten Säulen möglichst zu lockern. Auf den seitlichen Risaliten knieen Herkules und Atlas, ein jeder die Weltkugel emporhebend. Die Bekrönung durch Kugeln ist ein an Portalen viel verwendetes Motiv. Das Lasten und Emporheben kommt hier durch die Gestalten zu noch sinnfälligerer Anschauung. Über dem Mittelstück erscheint, durch ein Postament erhöht, das päpstliche Wappen, von Posaunenbläsern gehalten. Zwei weibliche Allegorien vervollständigen diesen figuralen Aufsatz.

Anders lagen die Vorbedingungen auf dem Forum Romanum. Hier gehörte der Triumphbogen nicht als Glied einer Platzform an, deren Bauten es erlaubten, dem Bogen einen reichen schmuckhaften Charakter zu geben. Seine isolierte Stellung auf dem Forum erfordert eine mehr architektonische Haltung, die der Architekt des 17. Jahrhunderts nur durch eine Erweiterung des Systems erreichen konnte. So werden die Seiten zu zwei in schräger Richtung vorspringenden Flügeln, um die eine Säulenordnung herumgeführt ist. An Stelle des Bogens tritt ein gerader Sturz, wogegen die Attika mit einem verkröpften Rundgiebel abschließt. Die mittlere Öffnung wird durch Pilaster eingefaßt, die sich in der Attika fortsetzen und den Giebel verkröpfen. Daran schließen sich die beiden, abgehenden Seitenteile zunächst mit einer Säule an, die zu dem inneren Pilaster übereck zu stehen kommt und sich wie dieser nach oben fortsetzt. Nach außen legt sich den Schmalseiten der Flügel noch eine weitere Säule vor, jedoch ohne eine Fortsetzung in der Attika zu finden, welche eine Stufe zurückbleibt. Die entstehende Ecke wird mit einer Statue ausgesetzt. Das gleiche geschieht unten am Postament, das um eine weitere Stufe vorspringt, auf der eine Figur zu stehen kommt. Diese Abtreppung gibt dem Ganzen ein festes Dastehen. Und jetzt erklärt sich

auch das Weglassen des Bogens. Wie die Silhouette, so soll auch die Linie der inneren Öffnung in Ecken gebrochen sein Die Fläche wird bei diesem Gliederbau möglichst versteckt. Dicht schließen sich die Säulen zusammen, wie aus Kulissen treten Gestalten heraus. An Stelle des Reliefschmuckes ist der Fries mit Triglyphen versehen; eine ähnliche Verzierung erhält die Ordnung der Attika. Die vielen durch die Vergoldung blitzenden Vertikalen, wozu noch die Kannelierung der kompositen Säulen zu rechnen ist, entsprachen so recht dem ausgeprägten Stil des Künstlers.

19 Jahre später, in dem Bogen für Alexander VIII., war die allgemeine Haltung eine völlig andere. Der Stich von Specchi bringt eine Vorder- und eine Rückansicht.[1]) Wieder sind die beiden Seiten wie zwei Türflügel nach innen gedreht, so daß sich das reiche Bild der um diese Ecken gruppierten Säulenordnung zeigt. Jedoch das Gefühl für die Proportionen des Ganzen hat sich verfeinert. Die Säulen werden nicht mehr weit seitlich hinausgeschoben, sondern knapper zusammengehalten. An Stelle einer Abstufung durch die zurückbleibende Attika setzen sich die Säulen nach oben fort, zu einem mächtigen Eckpfosten zusammengeschlossen. Man beobachte, wie jetzt die aufsteigenden Kräfte in den farnesischen Lilien ausstrahlen, während diese auf dem Triumphbogen von 1670 als unorganische Zutat auf den Rundgiebeln erschienen. Das Vortreten dieser Seitenteile läßt die Gesimslinien nach den Seiten zu aufwärts steigen, so daß die Ecken wie zwei Schultern sich herausheben. An Stelle des hohen, kahlen Rechtecks tritt wieder der Bogen. Die Umrißlinie der Attika tritt stärker hervor. So werden jetzt die weiblichen Allegorien auf das Hauptgesims der Innenseite gestellt, wodurch sie für die Silhouette nicht mehr in Frage kommen. Die Mitte wird durch das Wappen und zwei Engel

[1]) Der Umstand, daß beide in den Dimensionen nicht genau übereinstimmen, daß auf der Vorderansicht die Tonne des Bogens kassettiert, die Rückansicht glatt bleibt, könnte die Vermutung nahelegen, daß diese Stiche nach verschiedenen Entwürfen hergestellt worden sind. Wahrscheinlicher jedoch ist, daß nur eine ungenaue zeichnerische Aufnahme vorliegt.

bekrönt, die über die einfassenden Pilaster des Mittelteiles zu stehen kommen. Ihre Bewegung war wohl berechnet. Der rechte bläst seine Posaune in Richtung des vorspringenden Flügels, der andre hebt entsprechend den Arm mit dem Lorbeerkranz.

Bei dem von Specchi als Rückseite bezeichneten Teil treten von den vier Säulen die inneren mit verkröpftem Gebälk und Basen weiter vor als die äußeren. Über den Säulen kommen Statuen vor der Attika zu stehen. Der Hervorhebung des Mittelteiles entspricht auch die obere Krönung durch einen Rundgiebel, der das Wappen umschließt. Waren bei der vorderen Front seitliche Flügel vorgeschoben, so läßt die Rückwand die seitlich flankierenden Teile entsprechend zurücktreten. Auch hier ergibt der Vergleich mit dem 1670 entstandenen Bogen auf dem Forum, wieviel besser es gelungen ist, dem architektonischen Aufbau Festigkeit und Geschlossenheit zu geben. Auch hier ist wieder ein Ziel des Michel Angelo erstrebt, in Architektur und Skulptur die gleiche funktionelle Kraft zu wecken und beides als gleichberechtigte Glieder in einem Ganzen zu vereinen.

Paläste.

Neben den kirchlichen Aufgaben sieht man den Architekten erst in seinen letzten Lebensjahren mit dem Palastbau beschäftigt. Von Filippo Mancini, Herzog von Nevers, erhielt er den Auftrag, einen Palast am Corso zu errichten. Bisher hatte dieser auf dem Monte Cavallo in dem heutigen Palazzo Rospigliosi gelebt.[1]) Jetzt baute er sich an gleicher Stelle, wo seine Vorfahren gewohnt hatten, gegenüber dem Palazzo Pamfili und S. M. in Via Lata einen Palast, wie er ihn für sein glänzendes, geselliges Haus brauchte. Noch 1689 wird die alte Wohnung der Mancini erwähnt.[2]) Erst in dem 1699 erschienenen vierten Buche des „Nuovo teatro ...“[3]) findet man einen Stich des Neubaues mit folgendem Titel: „Palazzo dell' Ecc^mo^ Sig.^r^ Duca di Nivers

---

[1]) A. Renée, Les Nièces de Mazarin, Paris 1857, p. 153.
[2]) Ritratto di Roma moderna, 1689, p. 289.
[3]) tav. 40.

su la via del Corso. Architettura di diversi, nell' anno 1695." Demnach konnte man ihn weder bei Baldinucci noch in den ersten beiden Auflagen von Titis „Studio" erwähnt finden. Dagegen nimmt letzterer in der späteren Auflage von 1763 [1]) folgendes auf: „... Palazzo Mancini, oggi dell' Accademia di Francia. Questo Palazzo e nel Corso, fu prima abitazione di Paolo Mancini Gentiluomo Romano, e che servir per lungo tempo di comodo all' accademia degli Umoristi. Fu ingrandito per ordine del Duca di Nivers padrone di esso colla direzione del cav. Carlo Rainaldi, che vi ha fatta una bella facciata, e un bel portone con sopra una maestosa ringhiera."

Rainaldi lieferte den Entwurf, die Ausführung hat er nicht mehr erlebt. Auch der Zeichner des oben erwähnten Stiches von 1695 konnte sich vier Jahre nach dem Tode Rainaldis noch nicht den ausgeführten Palast zum Vorbild nehmen. Man erkennt dies daran, wie die später vollendete Fassade in wesentlichen Punkten von dem Stiche abweicht. Dabei erweist sich letzterer als die Wiedergabe eines einheitlichen Entwurfes, während die Ausführung, dort wo sie abweicht, nur ein entstellendes Flickwerk gebracht hat.

Ein Bau von drei Vollgeschossen, denen zwei Halbgeschosse das eine über dem unteren Stockwerk, das andere unterhalb des Kranzgesimses zwischen dessen Konsolen eingefügt sind. Durch Lisenen wird die Front in eine Mitte von sieben Fensterachsen Breite und in zwei Seitenteilen von je drei Fenstern gegliedert. Als Mittelstück legt sich ein viersäuliger Portikus vor, der den mittleren Balkon des Piano nobile trägt. Dem entsprechen zwei seitliche Balkons vor den Mittelfenstern der Flankenteile. Die Mauerfläche ist durchgehend gequadert. Nur die Lisenen bleiben glatt. Hier weicht nun das Vorhandene von dem gestochenen Entwurf ab. Auf diesem laufen die Lisenen als völlig glatte Streifen bis zu dem oberhalb des Piano nobile sich befindlichen Stockwerksgurt. Eine Art von Postament erhalten sie dadurch, daß sich der Fensterbankgurt des Sockel-

[1]) p. 321.

geschosses um sie verkröpft. Am obersten Geschoß wiederholt sich in kleineren Dimensionen diese pilasterartige Form der Lisenen, deren Fläche hier jedoch nicht völlig glatt bleibt, sondern ein vertieftes Feld erhält. Bei der Ausführung teilte man die unteren, durchgehenden Lisenen und brachte die nur für das obere Stockwerk bestimmte Lisenenform zum zweitenmal am Piano nobile und zum drittenmal an den beiden unteren Geschossen. Dabei kam man am Sockelgeschoß in Verlegenheit. Die Fensterbänke lagen für die kleiner gewordenen Pilaster zu hoch, als daß man durch Fortsetzung des Gurtes Postamente abteilen konnte. Man begnügte sich mit einer Form, die besonders im Vergleich mit den Sockeln der Säulen des Portikus kümmerlich wirken mußte. An der rechten äußeren Ecke ist am unteren Geschoß die Lisene überhaupt nicht durchgeführt worden, sondern durch eine ganz unorganisch wirkende Quaderung der Ecke ersetzt. Gerade der Gegensatz der völlig glatten Flächen der Lisenen zur gequaderten Wand wirkt beim Entwurf als kräftige Teilung. Und ferner unterstützte die Durchführung bis zur Fußlinie des oberen Stockwerkes das schon durch den Portikus bewirkte, kräftige Zusammenfassen der unteren und mittleren Geschosse. Zugleich traten im Entwurf die Lisenen etwas weiter vor und verkröpften sich energischer um das Kranzgesims. So wurden die Verhältnisse des Palastes klar erkennbar, während gerade diese am ausgeführten Bau durch die unsichere, allzu wenig augenfällige Teilung nicht zur Wirkung kommen. Im übrigen ist bis auf einige Details das ursprünglich Gewollte dann auch ausgeführt worden. Was einst ein Kennzeichen römischer Paläste war, die geschlossene Mauer, ist jetzt möglichst vermieden und aufgelöst. Überall finden sich durch Schatten und Lichtstreifen scharf hervorgehobene Teilungen. Für die Quaderung war Borominos Palazzo Falconieri in der Via Giulia maßgebend geworden. Eine mittlere Teilung zur besonderen Hervorhebung des Piano nobile geben die Fensterbalustraden ab. Der Baluster hat die gleiche, schon früher beobachtete, quadratische Bildung. Das Spiel scharfbegrenzter Schatten und Lichtstreifen findet sich auch bei

den Fensterbank- und Stockwerksgurten. Sie sind schmal gebildet, treten aber stark hervor. Dadurch, daß die vorderen Kanten der Hängeplatten nicht völlig senkrecht abfallen, sondern sich nach vorn abschrägen, wurde ein schärferes Absetzen des Schattens, ein kräftiges Aufblitzen der belichteten Flächen erreicht. In der Bildung des Fensterrahmens ist bei der Enge der Straße auf ein vortretendes Stützwerk, wie Fenstersäulen, verzichtet worden. Es genügt der Wechsel runder und spitzer Giebel, die auf kräftig geschwungenen, mit einer Blattwelle überdeckten Konsolen unter Wegfall eines Gebälkes ruhen. Um die im Scheitel eingesetzten, weiblichen Köpfe von der engen Straße aus sichtbar werden zu lassen, treten die unteren Seiten der Giebel etwas zurück. Im übrigen sind die Fenster mit wagerechten Gesimsstücken abgeschlossen. Am oberen Geschoß vermitteln Muscheln und ganz flächig gehaltene Konsolen zwischen der Fensteröffnung und der geraden Verdachung. Sehr geschickt ist von der Skulptur Gebrauch gemacht. Bezeichnenderweise wird ihr gerade die schattige Zone des Kranzgesimses zugewiesen. Die Konsolen sind mit Masken besetzt, zwischen denen Putten im Relief sichtbar werden, während die Hohlkehle mit dichtem Akanthus gefüllt ist. Darüber liegt scharf belichtet eine Deckplatte, deren untere Kante mit einem Rundstab besetzt ist. Nach oben folgt in zwei Wellenleisten der Abschluß.[1])

Dieser Palast, im ganzen eine durchaus eigenartige Schöpfung, folgt in vielen Einzelheiten den römischen Vorbildern. Als Beispiel aus dem 16. Jahrhundert sei der ehemalige Palazzo Dezza genannt, von Martino Lunghi dem älteren 1590 erbaut. Die gleiche Abfolge der Geschosse und Halbgeschosse, nur daß ein Mezzanin über dem Piano nobile sich einschiebt. Das gleiche, die unteren Geschosse zusammenfassende Portal, dieselbe Giebelbildung usw. Auch die zwischen Konsolen sich versteckenden Mezzaninfenster sind durchaus nichts Neues. Ein Beispiel hatte Rainaldi schräg gegenüber an der Ecke der Piazza di Venezia im Palazzo Asti.

[1]) Der Zutritt zum Innern des Palastes war nicht gestattet.

Wesentlich verschieden vom Bau des Palastes Filipo Mancinis waren die Aufgaben, die am Palaste des Marchese del Grillo gestellt wurden. Die Zuschreibung an Rainaldi findet sich nur bezüglich der beiden Tore, die in dem 1702 von Domenico de Rossi herausgegebenen ersten Bande des „Studio d' architettura civile“ wiedergegeben sind.[1]) Tor- und Fensterumrahmung war an diesem Palast, der den neuen Typus des bürgerlichen Wohnhauses zeigt, das Wichtigste. Die großen architektonischen Formen haben sich zu einem dekorativen System verflüchtigt. Die Zuschreibung an Rainaldi wird durch die stilistische Untersuchung bestätigt.

Der Palast wird zum ersten Male in der „Descrizione di Roma moderna“ von 1708 erwähnt.[2]) „Passandosi appresso davanti al Palazzo del Marchese del Grillo, assai noto per una picciola fonte d'acqua perfettissima e entrando nel vicolo obliquo, che sta incontro al detto Monastero (dell' Annuntiata), si trova alla sinistra il Collegio della Nazione Ibernese.“ Bei gleichem sonstigen Wortlaut findet man in dem 1689 in demselben Verlag erschienenen „Ritratto di Roma moderna“, den Palast überhaupt nicht erwähnt.

Die Vermutung, daß der Palast in der Zeit zwischen diesen beiden gedruckten Zeugnissen errichtet wurde, wird durch den Stil bestätigt, der in naher Berührung mit der Kunst des 18. Jahrhunderts steht.

Der Palast hat der nach dem Monte Magnapoli hinaufführenden Straße und dem Platz, dessen Nordteil er umschließt, seinen Namen gegeben. Zur Linken in der Platzecke wird die Palastfront mit einer hohen rundbogigen Durchfahrt für die Salita del Grillo durchbrochen. In der Mitte der Nordwand öffnet sich das Hauptportal, ein zweites Tor geht nach der Salita del Grillo hinaus, so daß zwei in einer Kreuzform sich schneidende Korridore entstehen. Die reichen Stuckdecken des ersten Stockwerkes, der kleine Garten mit seinen drei Fontänen, alles trägt einen einheitlichen, vorgeschritteneren Charakter, der eine Urheberschaft Rainaldis bei der Innenausstattung ausschließt.

[1]) Die Stiche weichen in Einzelheiten von dem Ausgeführten ab.
[2]) p. 646.

Die Lage war der Ausbildung einer geschlossenen Front nicht günstig. An Stelle der Ausbildung von Stockwerken durch horizontale und vertikale Teilungen ist jetzt nur noch ein dekorativ wirksames Verhältnis der Schmuckform der Fenster- und Thürumrahmung zur Fläche gesucht. Bei der Reduzierung des Formenaufwandes bleibt das dem Barock eigentümliche Übergewicht der schweren Giebelbekrönung bestehen. Fensterbänke, Säulen, Gebälk, tragende Konsolen verschwinden. Es bleibt ein Rahmenprofil, das sich gegen die Wand hin in Stufen abtreppt, während im Abstieg nach der Tür zu sich die Profile runden, als Stäbe die Öffnung umziehen und zu Trägern des Giebels werden. An dem Haupttor des Palazzo del Grillo ist der Bogen dreimal mit Rundstäben und Bändern umzogen, die zum Giebel überleiten. Dabei bilden sich an zweiter Stelle seitlich Ohren aus, die im äußeren Linienzug zu Voluten werden, welche die Ecken des Giebels stützen. Über dem Scheitel des Bogens hebt eine Kartusche, auf die das Gesims durch eine Verkröpfung fest aufsetzt, die untere Giebelseite hoch, so daß die Gerade zu einem flachen Segmentbogen wird, der die abschließenden Giebelschenkel berührt. Seitlich bleiben zwei gerade Gesimsstücke stehen, mit denen der Giebel auf den erwähnten Voluten auffußt.

Beim Nebenportal ist die eigentliche Giebelform völlig aufgegeben worden. Es bleibt nur das untere Segment mit der tragenden Kartusche. In völlig parallelem Linienzug überdeckt es das Rund der Öffnung, deren Rahmenprofil sich reich abstuft. Auf einen flachen inneren Rundstab folgt ein äußerer, der stark unterarbeitet ist. Wieder erhalten die Ohren die geschwungene Umrißlinie, die sich darüber scharf konkav einzieht und so die beiden Giebelenden erreicht. Dieser Linie ist hier die tragende Kraft zugewiesen. In die oberen Einziehungen setzen sich zwei hinter der Verdachung hervorkommende Schnecken.

Das gleiche zeigt sich in den Fenstern, nur noch leichter und schmiegsamer geworden. Die zerbrochene Giebelform wird zu einer Wellenlinie. Wieder ist der Scheitelpunkt hervorgehoben. Unten setzt sich ein Löwenkopf an, oben wird das

Gesims noch um eine Wellenleiste erhöht. Als Rundform umfaßt sie den Scheitel des Giebels und endigt in zwei zerschlitzte, sich einrollende Bänder. Das eine Ende legt sich auf den oberen Rand der Verdachung, das andere fällt über das Gesims herab. An derselben Stelle, wo am Portal durch eine Verkröpfung die Mitte hervorgehoben wird, tut hier das leichte Ornament den gleichen Dienst. Der Giebelform folgt das Profil des Fensterrahmens. Hier erscheint wieder das in einrollenden Bändern endigende Ornament, seitlich an den Ohren wie ein Schmuck herabhängend. So wie es einer passenden Flächenbesetzung entsprach, sind neben dem Portal diese Fenster angeordnet und untereinander durch einen Gurt verbunden, der jedoch nicht an das Portal herangeführt werden konnte, da ein systematischer Aufriß überhaupt nicht vorlag. Die Fenster des Piano nobile mit flachen Rundgiebeln, deren untere Giebelseite durch eine Kartusche unterbrochen wird, tragen im übrigen eine nur wenig ausgeprägtere Gestalt.

Um den Werdegang dieser Formen im Werke Rainaldis zu verfolgen, vergleiche man die Rahmuug der Sängertribünen in S. Maria di Campitelli. Die untere gerade Giebelseite ist dort ebenfalls verschwunden, an welche nur die beiden seitlichen Gesimsstücke noch erinnern. Die Bogenöffnung zieht sich hoch hinauf. Eine Muschel setzt sich unter dem Scheitel ein, der oben durch ein Rundgiebelsegment, dessen Enden sich einrollen, umfaßt wird. Die Ohren des Rahmenprofils sind kräftig betont. An Stelle der eingesetzten Schnecken finden sich kleine Puttenköpfe.

Als das Endresultat eines solchen Schaffens die Verfeinerung ornamentaler Formen zu finden, ist auffallend. Den Grund dazu muß man in einer ganz allgemeinen Tendenz der Zeit suchen.

Bei den Palastbauten Rainaldis ist noch zu erwähnen, daß er als Architekt der Stadt Rom die Anlage des Kapitols durch Hinzufügung des dritten Palastes vollendete, wobei er sich an das Vorbild des Konservatorenpalastes halten mußte. 1644 ordnete Innocenz X. den Bau an.[1] Als ausführender Architekt war

[1]) Diario di Giacinto Gigli. Cod. Vat. 8717, p. 289.

Carlo Rainaldi daran bis zur Beendigung der Arbeit im Jahre 1655 tätig.[1])

Im Dienste der Borghese ist Rainaldi auch in Rom an deren Palast tätig gewesen. Für den Palastgarten hat er drei Fontänen geschaffen und dem von Flaminio Ponzio erbauten, gegen den Tiber sich erstreckenden Palastflügel die Loggetta angefügt. In dem vierten Buch des „Nuovo teatro delli Palazzi in prospettiva di Roma moderna,dato in luce sotto il felice pontificato di N.S.P. Innocenzo XII., dis. et. int. da Al. Specchi L'Anno 1699“, findet sich auf tav. 13 die Loggetta wie folgt bezeichnet: „Porta con Loggia sopra fatta di nuovo che corrisponde alla Galleria, Archittet. del Cavalier Rainaldi“.[2])

Demnach gehört dieser kleine Anbau in die letzten Lebensjahre des Künstlers. Was auch dadurch bestätigt wird, daß in dem „Ritratto di Roma moderna“ von 1689 noch nichts davon erwähnt ist, während die Loggetta eingehend in der auf ersteres Werk zurückgehenden „Descrizione di Roma moderna“ von 1708 beschrieben ist.

Die Strada di Ripetta berührte hier den Tiber. Plötzlich wurde mitten in der Stadt der Blick frei, auf und abwärts konnte man den Fluß infolge seiner Krümmung verfolgen, St. Peter und die Engelsburg liegen sehen, während das damals noch unbebaute gegenüberliegende Ufer über Gärten die Berge erblicken läßt. Schon Flaminio Ponzio legte hier seinem Palastflügel eine Terrasse vor. 1704 folgte die Anlage des Porto di Ripetta mit seiner schönen Treppe. Um diesen Blick nun auch für den Besucher der Galleria Borghese zu gewinnen, erfolgte der Bau einer gedeckten Loggetta. Wie diese zum Hafen gelegen war, gibt Piranesis Stich wieder. Der Blick ging schräg über den belebten Porto den Tiber aufwärts bis zum Monte Mario. Wir finden dies, wie folgt, beschrieben[3]): „Segue appresso una

---

[1]) Rodocanachi, E., Le Capitole Romain antique et moderne. Paris 1904 p. 126 f.

[2]) Im dritten Buch obigen Werkes findet man den Palastflügel noch ohne Loggetta.

[3]) Descrizione di Roma moderna, 1708, Tomo II, p. 505.

gran sala dorata, e dipinta à fresco dal menzionato Stanchi, la quale viene maggiormente abbellita con diversi zampilli d'acqua, che nobilitano una singolar prospettiva, terminata con ingegnoso pensiero, dalle colline assai lontane del monte Mario, essendovi parimente un balcone chiuso da gelosie, che hà la sua vista nella publica strada, e sul Tevere con una loggia scoperta di sopra, circondata da belli vasi di fiori." Flaminio Ponzio hatte an der gegen die strada di Ripetta liegenden Fassade ein mächtiges, durch Pilaster flankiertes Portal angebracht. Oben war der Terrasse ein Balkon vorgelegt. Daran fügte Rainaldi seine von Säulen getragene Loggetta. Um das untere Tor frei zu lassen, erhält die Säulenstellung in der Mitte ein breiteres Interkolumnium, dem zwei seitliche entsprechen. Über der Mitte tritt oben die Loggetta als Balkon mit gerundeten Ecken vor. Das Herauslösen und Vortreten der Säulen, die seitlich durch einen mit Pilaster besetzten Pfeiler die Verbindung mit der Wand suchen, entspricht der Art des Künstlers, die wir auch in dem gegenseitigen Durchdringen von Säulenordnung und Balkon finden. Dabei kommt ein eigentliches Gebälk in Wegfall. Die Hängeplatte schiebt sich weit vor, so daß kaum sichtbar wird, wie in zwei Kehlen rasch der Anschluß an die Säulen gesucht ist. Hat nun der mittlere Balkon die Säulen vortreten lassen, deren Gesims schon ganz zu der sich vorwölbenden Balustrade gehört, so finden doch auch umgekehrt die beiden Säulen durch seitlich herausspringende Ecken ihre Weiterführung. Der Baluster hat die bei Rainaldi übliche Form und unterscheidet sich sehr charakteristisch von dem der oberen Balustrade des Flaminio Ponzio. Der hölzerne Überbau ist heute verändert und durch Reklameschilder entstellt. Einst setzte als vertikale Fensterteilung auf jedes Postament der Balustrade ein Holzpilaster auf. Demnach wurde auch der vortretende Balkon durch einen mittleren Pilaster in zwei Fensterflächen geteilt. Anstatt dessen findet sich jetzt eine Teilung in kleine Scheiben.

Der Palastgarten schloß sich an den vorderen Hof an, westlich durch den nach der Ripetta zu gehenden Flügel begrenzt. Die östliche Seite war in einem stumpfen Winkel gebrochen. Hier

schloß eine hohe Mauer ab, welche sich zur Bildung eines Teatro eignete. Rainaldi[1]) brachte drei Nischenfontänen an, die mittlere dort, wo die Abschlußwände in einem stumpfen Winkel zusammentreffen, seitlich die beiden anderen. Aus dem Flügelbau des Flaminio Ponzio heraustretend, sah man gleichzeitig die Fontänen vor sich. Drei Wege, strahlenförmig auseinandergehend, führten auf sie zu. Auch vom Hof aus wurden sie durch die Kolonnaden, welche die hintere Hofseite abschließen, sichtbar. Dabei kamen die Fontänen stets schräg zur Blickrichtung zu stehen.

Rainaldis Bemühen ging darauf, der Skulptur die denkbar beste Aufstellung zu geben. Daher löste er die Nische aus der Wand heraus, wo sie sonst zwischen einer Pilasterordnung ihren Platz gefunden hatte und umgab sie mit einer eigenen Architektur. Ferner schied er das die Nische einnehmende, als Bild abgeschlossene Relief durch einen kräftig profilierten Rahmen von der einfassenden Architektur mit ihren stützenden Figuren. Hatte man diese sonst als Hermen den Bogen tragen lassen,[2]) so stellt sich, wie an anderen Aufgaben die Säule, hier die ganze Rundfigur als Träger ein, die noch dazu durch lebhafte Bewegung seitlich ausgreift. Auch in dem Vortreten der beiden mittleren Gestalten, dem Zurückstellen der äußeren folgt Rainaldi der bei einer Säulenstellung gewohnten Anordnung. Dabei bleiben die hohen Postamente, Epistyl und Fries von dem Mittelteil scharf getrennt. Erst das kräftig verkröpfte Gesims schließt den Bau zusammen. Über der Mitte erhebt sich, von Voluten eingefaßt nnd durch einen flachen Segmentgiebel abgeschlossen, ein Aufsatz, der in einer ovalen Nische eine Büste trägt. Die mittlere Fontäne wird noch besonders durch eine bewegte figurale Bekrönung über Karyatiden und Aufsatz bereichert. Die Gartenmauer wird von einer toskanischen Pilasterordnung gegliedert, deren mächtiges Gebälk von den Aufsätzen der Fontänen überschnitten wird.

[1]) Als dessen Werk von Falda gestochen in den „Fontane di Roma".

[2]) Teatro der Villa Aldobrandini. Brunnen im Palazzo Santacroce von Francesco Peparelli.

Diese Fontänen sind im Gegensatze zu den rein aus der modellierenden Hand des Bildhauers hervorgegangenen Fontänen Berninis ein bemerkenswertes Beispiel, wie die Zeit es vermochte, innerhalb eines ganz architektonisch gehaltenen Ganzen der Skulptur die höchste Freiheit zu verschaffen.

Die von seinen Biographen hervorgehobene Tätigkeit für römische Gärten ist nur an einer Stelle, den Orti Farnesiani auf dem Palatin nachzuweisen. Um 1540 hatten die Farnese einen großen Teil des Palatins gekauft und nahmen dort Ausgrabungen vor in der Gegend der Domus Tiberiana, wo sie später ihre große Terrasse anlegten.[1]) Die Anlage des Gartens soll unter Paul V. durch Michel Angelo geschehen sein.[2]) Vignola fügte die zum Forum hinabführende Treppe und das untere Portal hinzu.[3]) Vollendet wurde die Anlage durch Carlo Rainaldi, unter dessen Namen sie in zwei Ansichten von Falda gestochen und in die von Giacomo de Rossi herausgegebenen „Giardini di Roma" aufgenommen wurde. Rainaldis Tätigkeit scheint sich auf die Einfügung zweier pavillonartiger Vogelhäuser beschränkt zu haben. Ihre Anlage ergab sich aus dem System der Treppe, die sich um eine mittlere, freibleibende Achse gruppiert. So lassen auch die Pavillons auf der obersten Stufe des Terrassenbaues die Mitte frei, während die Treppen seitlich um sie herumgeführt werden. Auf quadratischem Grundriß errichtet, öffnen sich die einstöckigen Bauten auf der Vorder- und Innenseite mit vier rundbogigen Fenstern zwischen einer Lisenenumrahmung. Die zwiebelförmigen Dächer bestehen aus vier geschwungenen Rippen, deren Spitze die farnesische Lilie trägt. Zwischen den Rippen läßt ein Gitter die Vögel sehen.

Zeigte sich der Stil des 17. Jahrhunderts schon in der Form dieser Rippen, die denen von Berninis Tabernakel in St. Peter ähnlich sind, so fällt ebenso auf, daß die beiden Pavillons nicht völlig parallel zueinander sich anordnen, sondern ein wenig nach außen gedreht sind. Auch sonst war Rainaldi von der

[1]) Graf Haugwitz, Der Palatin, Rom 1901, p. 101.
[2]) Giuseppe Vasi, Della Magnificenza di Roma antica e moderna, 1761.
[3]) Willich, Vignola, Strassburg 1906. p. 77/78.

Durchführung gerader Fluchtlinien abgegangen, so bei den Marienkirchen an der Piazza del Popolo und am Altarbau, um durch Brechung stärkere Bewegung zu erreichen.

Die das Plateau des Palatins einnehmenden Anlagen lassen bei der Großartigkeit der Lage das Gärtnerische bescheiden zurücktreten. So ist das System der rechtwinklig sich kreuzenden Wege mit Absicht nicht nach der Mittelachse der Treppenanlage orientiert. Durch beschnittene Hecken und Baumreihen eingefaßt, führen sie an Punkte, wo die lang vorenthaltene Aussicht freigegeben wird. Da hier nicht die geringsten praktischen Bedürfnisse vorlagen, so bleibt der idyllische Charakter gewahrt. Hinter den Pavillons führen Treppen zu einer tiefer liegenden, in einem Brunnen gefaßten Quelle, an der die Arcadia, eine literarische Gesellschaft, ihre Zusammenkünfte abhielt.

Die modernen Ausgrabungen haben diese Anlagen der Barockzeit bis auf geringe Reste der Treppe beseitigt.

Über die Persönlichkeit und das Leben des Architekten weiß vor allem Leone Pascoli in seiner Biographie allerlei vorzubringen, ohne, wie auch sonst, recht glaubhaft zu erscheinen. Der Künstler sollte zugleich ein Weltmann sein. Und so wird auch bei Rainaldi von seinen gesellschaftlichen Talenten und glänzender Lebensführung erzählt. Passeri hebt vor allem seine musikalischen Talente hervor. ... componendo con gusto non ordinario le ariette ad una, ed a due voci, e suonando squisitamente il cimbalo, l'organo, l'arpia doppia, le lira, la rosidra con maniere rare, e soavi; ... (Passeri a. a. O. p. 223).

Für das Jahr 1673 wurde er zum Präsident der Akademie S. Luca gewählt. Auch er hat sich eng mit der Kirche verbunden gefühlt im Rom des 17. Jahrhundert, wo der Klerus die Lebensführung bestimmte. So ist Rainaldi Junggeselle geblieben und hat den Kirchenstaat nicht mehr verlassen. Am 8. Februar 1691 starb er in seinem Haus an der strada del Babuino und wurde in der Kirche delle Stimate di S. Francesco beigesetzt.

Was von den römischen Architekten in dem nunmehr zu Ende gehenden 17. Jahrhundert geschaffen worden war, hat der ganzen Welt zumeist durch Vermittlung von unzähligen Stichen vor Augen gestanden und einen tiefen Eindruck hinterlassen. So nur ist es erklärlich, daß sich Ludwig XIV. beim Bau des Louvre an römische Architekten wandte. Auch von Rainaldi wurde ein Entwurf verlangt. Die Ablehnung hat man versucht, durch kostbare Geschenke wieder gutzumachen. Aber gerade die Tatsache, daß in dieser Konkurrenz zwischen Franzosen und Römern die letzteren unterlagen, zeigt uns, wie ihre Bauten, entstanden im festgeschlossenen Kreise einer großen Tradition,

nur in diesem Zusammenhang ihren Wert empfingen. Der römischen Atmosphäre hatten sie zu viel zu verdanken, als daß eine direkte Verpflanzung nach dem Norden möglich gewesen wäre. Auch Rainaldis Kunst hat sich nur auf Grund der römischen Bauüberlieferung so hoch entwickelt. Immer wieder griff man auf Vergangenes zurück und wußte es weiterzuentwickeln. Hatte Rainaldi an S. Maria di Campitelli die Auflösung der Wand scheinbar bis zur äußersten Möglichkeit getrieben, so setzte dies das 18. Jahrhundert trotz des klassizistischen Einschlages weiter fort. An S. Maria Maggiore ließ Fuga die Wand im Schatten einer Vorhalle völlig verschwinden und öffnete die Fassadenfläche in Arkaden und Säulenstellungen. Zwar wurden die wilden Giebelverkröpfungen nicht übernommen, aber die Fassaden des 17. Jahrhunderts hatten das römische Auge erzogen, Architektur im Licht und Schattenspiel der Atmosphäre aufzufassen, so daß man daran gehen konnte in noch größerer und einfacherer Weise Natur und Kunstwerk zu vereinen. Am Ende eines langgestreckten Platzes steht licht- und luftdurchflossen Galileis Fassade von S. Giovanni in Laterano und dicht zur Seite öffnet sich die Weite der Campagna. Der Italiener blieb dabei, ein Bauwerk als Teil eines bildmäßigen Ganzen zuerst mit den Augen auffassen zu wollen. Er hielt sich an das Wort des Michel Angelo „che bisogna avere le seste negli occhi“.[1])

---

[1]) Milicia, op. cit., III. ed. Parma 1781, I. 294.

Lebenslauf.

Ich, Eberhard Hempel, bin geboren am 30. Juli 1886 zu Dresden als Sohn des Geheimen Rates, Dr. phil. und med. h. c. Walther Hempel, Professors der Chemie an der Technischen Hochschule zu Dresden, und seiner Ehefrau Louisa geb. Monks. Das Reifezeugnis erwarb ich Ostern 1907 auf dem Vitzthumschen Gymnasium in Dresden. Ich studierte zuerst Jurisprudenz auf den Universitäten Heidelberg (Sommer-Semester 1907) und Berlin (Winter-Semester 1908/09). Ostern 1909 wandte ich mich dem Studium der Kunstgeschichte zu. Ich studierte an den Universitäten Berlin (Ostern 1909 bis Michaeli 1910), Wien (Winter-Semester 1910/11), wieder Berlin (Winter-Semester 1911/12) und München (Ostern 1912 bis zum Ausbruch des Krieges August 1914). Als Fussartillerieoffizier war ich bis zum Ende des Krieges an der Front. Die Zeit, die ich infolge meiner Verwundung in der Heimat verbrachte, benutzte ich zur Ablegung meiner Promotionsprüfung, die ich am 2. Juni 1916 an der Universität München bestand. Meine Lehrer waren die Herren Professoren Wölfflin, Kékulé, Heidrich, Rintelen, Dvořák, Tietze, Voll, Wolters, Grauert, Muncker. Besonderen Dank schulde ich Herrn Geheimrat Wölfflin.
